

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**

**Tradições Populares e Resistências Culturais:
Políticas Públicas em Perspectiva Comparada**

Adalberto Silva Santos

Brasília, 2007

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**

Tradições Populares e Resistências Culturais: Políticas Públicas em Perspectiva Comparada

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Sociologia da Universidade de Brasília como
parte dos requisitos para a obtenção do título de
Doutor.**

Adalberto Silva Santos

Brasília, julho de 2007.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Tradições Populares e Resistências Culturais: Políticas Públicas em Perspectiva Comparada

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Sociologia da Universidade de Brasília como
parte dos requisitos para a obtenção do título de
Doutor.**

Adalberto Silva Santos

Banca Examinadora:

Dr. João Gabriel Lima Cruz Teixeira - Orientador/UnB

Dr. Arthur Trindade Maranhão Costa - UnB

Dr^a. Ana Gita de Oliveira - MinC/IPHAN

Dr. Carlos Geraldo d' Andréa Espinheira - UFBA

Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior - UFG

A
*Maria de Lourdes da Silva e
Nemésio Neves do Espírito Santo
in memoriam*

Agradecimentos

Esta tese não existiria sem o apoio de pessoas e instituições que com auxílio, amparo, *insights* e paciência contribuíram para a plena realização deste trabalho. Primeiramente gostaria de agradecer às instituições que financiaram esta pesquisa. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou um ano de estágio no Centro de Sociologia da Arte e da Cultura da Universidade de Barcelona e à Universidade do Estado da Bahia que, por meio do Programa de Apoio Docentes e de Técnicos Administrativos (PAC), financiou três anos de pesquisa e estudo aqui no Brasil, o meu muito obrigado.

Muitas são as pessoas que acompanharam a minha trajetória acadêmica, contribuindo direta ou indiretamente para com ela, mas gostaria de salientar a colaboração de alguns amigos especiais que empenharam esforços para que hoje este trabalho possa ser lido. Primeiramente gostaria de agradecer a Elisângela Agostini, que me recebeu em Brasília e sem a ajuda de quem eu não poderia ter dados os primeiros passos na capital federal. Outros anfitriões merecem o meu mais sincero obrigado. Aos amigos e colegas Sayonara Leal, Josi Paz e Eduardo Raupp de Vargas devo momentos de companheirismo e demonstração de carinho que marcarão para sempre minha vida. À amiga Maria Viana, agradeço os sábios conselhos quanto à correção gramatical e conselhos quanto ao estilo e à Roberta Minamoto meu muito obrigado pelo apoio nas traduções, à Rua Alexandre devo a paciência com que se dispôs a prestar o auxílio técnico.

Sou muito grato aos entrevistados que se dispuseram a compartilhar comigo suas experiências. Dentre eles merecem especial destaque Eulampia Raiber, que dividiu comigo quase trinta anos de suas memórias sobre políticas públicas no âmbito da cultura, e Esperanza Torrens que, pacientemente, me introduziu no universo do Centro de Promoção da Cultura Popular e Tradicional Catalana.

Agradeço a Arturo Rodriguez Morató que me aceitou como membro do Centro de Sociologia da Arte e da Cultura, viabilizando o período de estágio sem o qual este estudo não seria possível, bem como pelas suas valiosas orientações.

A Joaquim Rius Uldemollins agradeço pelo apoio e pelas orientações nos momentos iniciais do estágio em Barcelona e pelo companheirismo e amizade que marcaram nosso encontro na capital da Catalunha.

A todos os professores da Universidade de Brasília que contribuíram para o meu aperfeiçoamento profissional e a todos os funcionários que, por seu trabalho, têm papel preponderante na consecução de trabalhos desta natureza, o meu mais sincero muito obrigado.

Por fim, mas não finalmente, agradeço a João Gabriel Lima Cruz Teixeira que aceitou a tarefa de orientar este desconhecido e com quem, ao longo desses mais de quatro anos, tenho mantido um convívio afetoso, pautado no respeito mútuo e no carinho. Ao meu querido orientador o mais sincero agradecimento.

Resumo

Este estudo revela a tendência a (re)ordenação e a (re)significação de *campos* de produção simbólica em países que, como Brasil e Espanha, venceram imposições autoritárias e criaram leis e estruturas próprias para o financiamento da cultura. O desenvolvimento de processos de (re)ordenamentos administrativos que caracterizam a entrada desses países no rumo democrático levou à (re)significação dos valores que tradicionalmente os marcavam. No entanto, o (re)ordenamento administrativo não explica toda a cultura que sobrevive na contemporaneidade, assim busca-se, por meio desta tese, compreender como tal processo se institui, ou melhor, como a autonomização do *campo de produção simbólica*, – interpretado como o conseqüente contato do mundo da cultura com a esfera racional econômico-administrativa moderna – se estabelece e, sobretudo, quais os limites e as possibilidades advindos quando as novas formas de gestão dos recursos públicos para a cultura incluem as tradições populares. A tentativa de compreender a constituição de um novo campo cultural levou à análise das diretrizes gerais estabelecidas para a promoção e o fomento da cultura em duas unidades federativas dos países acima citados (Bahia e Catalunha). Nesses contextos, as conjunturas político-culturais que se desenham, após o fim das ditaduras, realçam o esforço dos governos locais em estimular processos de identificação e distinção, enquanto estratégia de desenvolvimento socioeconômico, que utilizam as tradições da cultura popular como motor da potencialização dos elementos constituintes de narrativas de comunidades imaginadas. Diferentes correntes da sociologia são articuladas na constituição deste estudo, buscando ressaltar a concepção da modernidade como produtora de atores reflexivos que, ao encontrarem as formulações necessárias para uma compreensão da nação como uma narrativa, habilmente, promovem por meio de inúmeras incursões sociais, a revitalização das tradições, constituindo atos simbólicos atravessados por processos de afirmação identitária. A pesquisa amparou-se em dois eixos: na análise e comparação de documentos oficiais produzidos por entidades locais, nacionais e supranacionais e no estudo comparado de transcrições de entrevistas realizadas com os proponentes de projetos culturais na linha de tradições populares e membros das entidades locais que gerenciam o financiamento público da cultura. Para tanto, tomou-se como núcleos centrais de análise o Programa de Incentivo à Cultura do Estado da Bahia e o Centro de Promoção da Cultura Popular e Tradicional Catalana. As análises realizadas nos dois contextos permitiram inferir que, ao eger as áreas da cultura como elemento constitutivo da política de desenvolvimento socioeconômico, os governos da Bahia e da Catalunha apostaram na constituição de processos de identificação e, conseqüentemente, de diferenciação, como estratégia local de inserção no mundo global que definem esses como de comunidades imaginadas.

Palavras-chave: política, cultural, financiamento, (re)significação, (re)ordenamento.

Abstract

This study shows the reverse ordination and significance tendencies of symbolic production fields in countries that, like Brazil and Spain, they won authoritarian impositions and they created laws and own structures for the culture financing. The administrative reorganization processes in development that characterize the entrance of those countries in the democratic direction took to the resignificance of the values that traditionally marked them. However, the administrative reorganization doesn't explain the whole culture that survives in the contemporary times; this theory looks to understand as such a process is instituted, or better, as the autonomization of the symbolic production field – interpreted as the consequent contact of the world of the culture with the economical-administrative rational modern sphere – settles down and, above all, which the limits and the possibilities coming when the new forms of public administration for culture include the popular traditions. The attempt to understand the constitution of a new cultural field took to the analysis of the general guidelines established above for the promotion and the fomentation of the culture in two federal units of the countries mentioned (Bahia and Cataluña). In those contexts, the political-cultural conjunctures that they are drawn, after the end of the dictatorships, they enhance the local governments' effort for us to stimulate identification processes and distinction, while strategy of socioeconomic development, that use the traditions of the popular culture as motor of the of the constituent elements of imagined communities' narratives potentialization. Different sociology tendencies are articulate in the constitution of this study, looking for to emphasize a conception of the modernity while producing of reflexive actors that, to the they find the necessary formulations for an understanding of the nation as a narrative, knowingly, they promote through countless social incursions, the revitalization of the traditions, constituting symbolic actions crossed by processes identity statement. This research is based in two axes: in the analysis and comparison of official documents produced by local entities, national and supranational and in the comparison starting from transcriptions of interviews accomplished with the proposes of cultural projects in the line of popular traditions and members of the local entities that manage the public cultural financing, taking as central nuclei of analysis the Incentive Culture Program of the State of Bahia and the Promotion Center of the Popular and Traditional Culture Catalan. The accomplished analyses in the two contexts allowed to infer that, when choosing culture areas as constituent element of the development socioeconomic politics, the governments from Bahia and of Cataluña they bet in the constitution of identification processes consequently, of differentiation as local strategy to insert in the global world that de those as of imagined communities.

Keywords: politics, culture, financing, redefinition, reorganization

Résumé

Cette étude révèle la tendance au (ré)ordonnement et à la (re)signification de *champs* de production symbolique dans des pays qui, comme le Brésil et l'Espagne, ont vaincu des impositions autoritaires et ont créé des lois et des structures propres pour le financement de la culture. Le développement de processus de (ré)ordonnement administratifs qui caractérisaient l'entrée de ces pays sur la voie démocratique a conduit à la (re)signification des valeurs qui, traditionnellement, les marquaient. Cependant, le (ré)ordonnement administratif n'explique pas toute la culture qui survit dans la contemporanéité, et c'est pour cela que l'on cherche, au moyen de cette thèse, à comprendre comment un tel processus s'institue, ou mieux, comment l'autonomisation du *champ de production symbolique*, - interprété comme le contact du monde de la culture avec la sphère rationnelle économique et administrative moderne - s'établit et, surtout, quelles sont les limites et les possibilités qui adviennent quand les nouvelles formes de gestion des ressources publiques pour la culture incluent les traditions populaires. La tentative pour comprendre la constitution d'un nouveau champ culturel a conduit à l'analyse des directives générales établies pour la promotion et le développement de la culture dans les unités fédératives des pays cités ci-dessus (Bahia et Catalogne). Dans ces contextes, les conjonctures politiques et culturelles qui se dessinent, après la fin des dictatures, mettent en relief l'effort des gouvernements locaux pour stimuler des processus d'identification et de distinction, en tant que stratégie de développement socio-économique, qui utilisent les traditions de la culture populaire comme moteur de renforcement des éléments constitutifs des récits de communautés imaginées. Différents courants de sociologie sont mis en regard dans la constitution de cette étude, pour chercher à souligner la conception de la modernité comme productrice d'acteurs réflexifs qui, quand ils trouvent les formulations nécessaires pour une compréhension de la nation comme un récit, habilement, promeuvent au moyen d'innombrables incursions sociales, la revitalisation des traditions, constituant des actes symboliques traversés par des processus d'affirmation identitaire. La recherche s'est basée sur deux axes : sur l'analyse et la comparaison de documents officiels produits par des organismes locaux, nationaux et supranationaux et sur l'étude comparée de transcriptions d'interviews réalisées avec les promoteurs de projets culturels dans le cadre des traditions populaires et des membres des organismes locaux qui administrent le financement public de la culture. Pour cela, nous avons pris comme noyaux centraux d'analyse le Programme de Soutien à la Culture de l'État de Bahia et le Centre de Promotion de la Culture Populaire et Traditionnelle Catalane. Les analyses réalisées dans les deux contextes ont permis de conclure que, en élisant les secteurs de la culture comme élément constitutif de la politique de développement socio-économique, les gouvernements de Bahia et de Catalogne ont misé sur la constitution de processus d'identification et, par conséquent, de différenciation, comme stratégie locale d'insertion dans le monde global qui définissent ceux-ci comme étant de communautés imaginées.

Mots-clé: *politique, culturel, financement, (re)signification, (re)ordonnement.*

Lista de figuras, quadros e tabelas

	Página
Figura 1 – Monastério de Mont Serrat	141
Figura 2 – Gigantes na Festa Maior de Gràcia	142
Figura 3 – Imagem do bairro de Eixample	144
Figura 4 – Castelo na Festa Maior de Horta	155
Figura 5 – Imagem do Caboclo no desfile comemorativo da independência da Bahia	160
Figura 6 – Igreja de São Francisco – Centro Histórico de Salvador	188
Figura 7 – Imagem da marina em Barceloneta – Barcelona	211
Figura 8 – Adolescentes na Oficina de <i>silk screen</i> da Entidade Carnavalesca e Cultural Cortejo Afro – Pirajá/Salvador	212
Figura 9 – Evolução dos recursos do CPCPTC	213
Quadro I – Orçamento do CPCPTC	150
Quadro II – Faixas de valor total de projetos do Fazcultura	203
Quadro III – Relação da empresas patrocinadoras no Fazcultura	anexo
Quadro IV – Lista de subáreas do Fazcultura	anexo
Quadro V – Federações contatadas na Catalunha	anexo
Quadro VI – Lista de entrevistados	anexo
Quadro VII – Quadro comparativo	anexo
Quadro VIII – Relação de projetos financiados no Fazcultura por subárea	anexo
Tabela I – Projetos inscritos no fazcultura	199
Tabela II – Projetos financiados - recursos	200
Tabela III – Investimentos dos recursos retidos do Fazcultura pelo poder público	200
Tabela IV – Recursos do Fazcultura por subáreas	204
Tabela V – Os dez maiores proponentes do Fazcultura	220
Tabela VI – Os dez maiores patrocinadores do Fazcultura	anexo

Lista de abreviaturas e siglas

- Africult – Conferência Inter-Governamental sobre Políticas Culturais em África
- Americult – Conferência Inter-Governamental sobre Políticas Culturais na América Latina e no Caribe
- Alesco – Organização Árabe para a Educação, a Cultura e a Ciência
- Asiacult – Conferência Inter-Governamental sobre Políticas Culturais na Ásia
- Bahiatursa – Empresa de Turismo do Estado da Bahia
- CCCB – Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona
- CEC – Conselho Estadual de Cultural
- CERC – Centro de Estudos e Recursos Culturais
- CFC – Conselho Federal de Cultura
- CHS – Centro Histórico de Salvador
- CNIC – Comissão Nacional de Incentivo à Cultura
- CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural
- Conder – Companhia de Desenvolvimento da Região Metropolitana
- CPCPTC – Centro de Promoção da Cultura Popular e Tradicional Catalana
- CVM – Comissão de Valores Imobiliários
- Embrafilme – Empresa Brasileira de Filme
- Embratur – Empresa Brasileira de Turismo
- EUA – Estados Unidos da América
- Eurocult – Conferência Inter-Governamental sobre Políticas Culturais na Europa
- FCEC – Federação Catalana de Entidades Coral
- FCSTA – Federação Catalana de Sociedades de Teatro Amador
- Ficart – Fundo de Investimento Cultural e Artístico
- FMI – Fundo Monetário Internacional
- FNC – Fundo Nacional de Cultura
- Funarte – Fundação Nacional das Artes
- Funceb – Fundação Cultural do Estado da Bahia
- GATT – General Agreement on Tariffs and Trade

ICMS – Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação

ICUB – Instituto de Cultura de Barcelona

IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico Cultural

IPEC – Inventário do Patrimônio Etnológico da Catalunha

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPTU – Imposto Predial e Territorial Urbano

IRDEB – Instituto de Radio Difusão Educativo da Bahia

ISS – Imposto sobre Serviço

JUCEB – Junta Comercial do Estado da Bahia

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MACBA – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona

MCC – Movimento Coral Catalão

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MES – Ministério da Educação e Saúde

Mondialcult – Conferência Mundial sobre Políticas Culturais

NEA – Fundo Nacional das Artes (National Endowment for the Arts)

NEH – Fundo Nacional das Humanidades (National Endowment for the Humanities)

OMC – Organização Mundial do Comércio

ONG – Organização não Governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

OUA – Organização para Unidade Africana

PFL – Partido da Frente Liberal

PIB – Produto Interno Bruto

PNC – Política Nacional de Cultura

Prodetur – Programa de Desenvolvimento Turístico

Pronac – Programa Nacional de Apoio à Cultura

SCT – Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia

SEFAZ – Secretaria da Fazenda do Estado da Bahia

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Sudecult – Superintendência de Cultural

Sudetur – Superintendência de Desenvolvimento Turístico

Suinvest – Superintendência de Investimentos em Pólos de Turismo

Unesco – Organização Nacional para Educação, Ciência e Cultura (United Nations
Educational, Scientific and Cultural Organization)

ONU – Organização das Nações Unidas

Sumário

Introdução	17
Parte 1 – Elementos teóricos	34
Capítulo 1 – Os ideais da modernidade, cultura, identidade, tradição e resistência	36
1 – Reflexão sobre o contexto de mudança	42
2 – Repensando o conceito de cultura	50
3 – Repensando os conceitos de tradição, identidade e resistência	56
Capítulo 2 – Do sujeito autônomo ao ator reflexivo	66
1 – A sujeição ao campo: o criador no pensamento de Bourdieu	69
2 – Jüngen Habermas e o resgate da racionalidade comunicativa nos processos humanos de interação	78
3 – Anthony Giddens: reflexividade e (re) invenção das tradições	83
Capítulo 3 – Cultura como política de Estado	90
1 – Cultura e legitimação do Estado Moderno	95
1.1 – Concepções culturais do Estado do Bem-Estar	97
2 – O conceito de patrimônio e o financiamento da cultura nas conferências intergovernamentais realizadas pelas Unesco	100

Capítulo 4 – Os usos da cultura	108
1 – Economia e cultura no marco das políticas públicas	108
1.1 – Os circuitos econômico-financeiros culturais	111
2 – Do domínio erudito à fruição popular	112
3 – Patrimônio e políticas urbanas	113
4 – Cultura como fator de integração e coesão social	117
4.1 – Patrimônio e desenvolvimento socioeconômico	118
5 – Patrimônio imaterial como política de Estado	119
Parte 2 – Cultura, comunidades imaginadas e narrativas de nação	125
Capítulo 5 – Estratégias de identificação na narrativa da nação catalana	134
1 – Cultura catalana no contexto espanhol	137
2 – A política cultural na Catalunha democrática	140
2.1 – Estratégia I: Barcelona cidade do conhecimento	143
2.2 – Estratégia II: O impacto do associativismo na conformação da cultura catalana e a criação do CPCPTC	147
Capítulo 6 – Mecenas interessado e implicações para as tradições populares	157
1 – Políticas culturais no Brasil	158
1.1 – Política cultural no Estado Novo	159
1.2 – Política cultural no Regime Militar	163
1.3 – Política cultural pós-abertura	168
1.3.1 – O processo de (re)organização administrativa	172
1.3.2 – A financerização da cultura	176
1.3.3 – O programa Nacional de Apoio à Cultura	180
Capítulo 7 – Bahia no marco de suas políticas culturais	183
1 – Políticas culturais para constituição da Bahia como comunidade imaginada	187
1.1 – Estratégia I: A criação da Secretaria de Cultura e Turismo	191

1.2 – Estratégia II: O Programa Fazcultura	196
Considerações finais	208
Referências bibliográficas	224
Anexos	235

Introdução

Deveriam se considerar as culturas humanas como constantes criações, reações e negociações de fronteiras imaginárias entre nós mesmos e o(s) outro(s). O outro sempre está dentro de nós mesmo e conosco.

Seyla Benhabib

Este estudo nasceu da vontade de participar de discussões presentes em vários centros acadêmicos acerca dos caminhos do Homem contemporâneo. Pensava-se, inicialmente, que se poderia contribuir para o entendimento deste tempo e, num mundo confuso ou confusamente organizado, tal desejo pareceu ter a legitimidade conferida pela necessidade de respostas aos povos e grupos que clamam por uma sociedade global com a qual possam se identificar.

Falar de/num tempo em mudança no presente é apontar para o futuro, mesmo sendo um futuro que já se sente percorrer, o que dele se disser é sempre o resultado de uma síntese pessoal embebida na imaginação sociológica. Caberia aqui uma reflexão capaz de fazer compreender as sociedades enquanto processo e produto de múltiplas interações e as teias que erguem as civilizações compostas de *micropoderes*. Tal procedimento implica ter a capacidade crítica e reflexiva para olhar o mundo circundante, interrogá-lo e percebê-lo como resultado de ações cotidianas que produzem e reproduzem formas de estar no mundo.

Pensava-se poder contribuir para responder à necessidade de um saber que exercite a compreensão, um saber que pudesse reduzir a perplexidade diante de um tempo que, apesar de todo progresso científico, continua, cada vez mais, muito distante dos ideais almejados pela modernidade. Trabalho dessa natureza é árduo, pois faz perceber o mundo que se cria e força, muitas vezes, sonhar transformá-lo, mas sabe-se que qualquer forma de conhecimento só adquire realmente a capacidade virulenta da transformação quando atinge a coletividade, convertendo-se em senso-comum.

No marco de construção de um estudo não se pode mais pensar a sociedade como aberta às respostas únicas. A democratização da vida coletiva pressupõe respeito às diferenças e não comporta uma ação ou discurso único para atingir os diferentes. Um modelo de racionalidade global, mesmo quando admite variedade interna, subverte o “*sonho*” de

uma sociedade plural.

Mas falar de pluralidade é reconhecer a capacidade de resistência, vista não somente como a capacidade de enfrentar motivações opressoras, mas também reconhecer a capacidade de resistir como um componente inerente às sociedades humanas que permite a manutenção de significados através das gerações e que é motor da diversidade cultural. Ao mesmo tempo, discorrer sobre diversidade cultural pressupõe o reconhecimento da importância de inúmeras formas de organização do saber e da vida, que geram diferentes formas de estar no mundo e variados modelos de civilizações que precisam coexistir como “tribos” quiçá pacíficas.

Cuéllar (1997) aponta a cultura como fonte de progresso e criatividade, rejeitando a visão da cultura como elemento secundário e subsidiário do processo de desenvolvimento econômico. A comissão que produziu o relatório da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), intitulado *Nossa diversidade criadora* percebeu o desenvolvimento econômico como um processo cultural em si mesmo e não como um meio para obter o progresso material. Assim, a salvaguarda da diversidade seria o fim e a meta do desenvolvimento entendido como o florescimento da existência humana.

Stavenhagen (2003b) avança ainda mais e afirma que cultura não deve ser entendida como um assunto menor. Para o referido autor é inexplicável o fato de que os tecnocratas financeiros cortem, regularmente, os recursos das instituições culturais e científicas, que as políticas culturais continuem sendo as mais afetadas na crise atual e que sejam as menos consideradas no rol de estratégias que hão de servir a diversos povos para entrar e sair da modernidade.

Agora, que já foi dado início à contagem do tempo que cadencia a entrada do novo milênio, muitos são os que tentam compreender a sociedade contemporânea e uma coisa é comum: a convicção de que se vive num tempo em mudanças. O químico Prigogine (1996) prenuncia o fim das certezas, o sociólogo americano Sennett (2005) denuncia a corrosão do caráter, o geógrafo Santos (2000) enuncia um tempo que se encanta com a técnica e desencanta-se com ética, o sociólogo britânico Giddens (2000) revela um

mundo em descontrolo e o sociólogo português Santos (1998) reclama um saber que compreenda.

Esse último, diz que apesar da modernidade ter ampliado as desigualdades sociais – hoje, se morre de fome, de sede, de ignorância a despeito de todo conhecimento acumulado – afirma também que foram ampliadas as possibilidades da participação social e ilustra tal afirmação apontando para fatos recentes – o fim do *apartheid*, das ditaduras militares do leste europeu – ou seja, o que se poderia considerar como ampliação do espaço democrático no mundo.

Embora possa parecer evidente que o fim do *apartheid*, a derrubada das ditaduras militares na América e a derrocada de regimes totalitários ao redor do mundo configurem avanços sociais significativos e prenciem mudanças relevantes na ordem social contemporânea, ainda assim, parece paradoxal perceber avanços democráticos significativos globalmente, concomitantes à ampliação das desigualdades sociais. Não se pode esquecer as afirmações de Touraine (1996) e sua busca pelo entendimento de um projeto político cuja existência está comprometida enquanto houver exclusão e não se ampliar a participação na gestão da vida coletiva.

Os caminhos apontados pela modernidade podem ser condenados, os paradigmas modernos e mesmo seu ideal democrático podem não servir mais, porém faz-se necessário entender o caminho que, parafraseando Anthony Giddens, para além da modernidade leva às estruturas sociais mais abertas e flexíveis. A economia de mercado, na ótica neoliberal, é o caminho para a inclusão de um significativo contingente da população humana. Os movimentos sociais cobram dos governos neoliberais a inclusão de todos e alguns assistem a tudo afetados por indignação moral, mas certos de que se perdeu o rumo de como participar ativamente de um processo de mudança.

O Homem moderno que sonhou construir uma sociedade mais justa, em que não houvesse opressores e oprimidos, ou seja, a sociedade da igualdade, da fraternidade e da liberdade, percebe, enfim, que esses ideais, como aspecto unificador dos interesses dos grupos, não se consolidaram. Embora as concepções centrais das sociedades modernas tenham atingido a grande maioria dos seres humanos deste planeta, os mecanismos

utilizados para esse fim têm-se mostrado ineficientes e são comumente utilizados em benefício de grupos no interior da sociedade.

Como diz Dallmayr (2000) para serem congruentes com a diversidade de culturas e povos, os governos precisam ser construídos *de baixo para cima*, por meio de integrações laterais e movimentos trans-culturais e trans-nacionais. Tais governos devem ser ancorados em uma sociedade civil. Pode-se perceber, então, o papel da diversidade cultural como um recurso na luta contra a uniformidade global, na medida em que ele entende cultura como *padrões de significados fluídos, historicamente sedimentados, mas abertos, inclinados a resistir ao duplo engodo da absorção global e do isolamento local* (p.20).

Os saberes produzidos pelo Homem moderno impregnaram as formas de vida social e as sociedades modernas se tornaram aquelas nas quais os indivíduos constroem suas identidades ao mesmo tempo em que estruturam a vida social. Mas, como afirmam Simmel (1973) e Weber (1973), essa construção se dá a partir da ação de grupos em permanente conflito pela detenção do monopólio da produção e do consumo de bens simbólicos e econômicos.

Tal acepção corresponde às características do mundo moderno, ou seja, ao desfecho de processos cumulativos de racionalização e, também, a um segundo vetor da modernidade que não tem a ver com a eficácia e sim com a autonomia e cuja matriz é o projeto da ilustração que engloba uma concepção emancipatória. *A modernidade é coexistência contraditória desses dois vetores. Ela é uma prisão, uma 'stahlhartes gehause' (...), mas também uma promessa de autonomia é o reino da racionalidade instrumental, que submete o homem a imperativos sistêmicos, mas também o prenúncio utópico de uma humanidade mais livre* (ROUANET, 2000:123).

Longe de tal cultura emancipatória, pode-se afirmar que se vive num tempo no qual se intensificam os mecanismos de mediação da vida, permitindo, em função do avanço do sistema de informação, a reconstrução dos significados construídos socialmente. A existência no mundo moderno se passa, em grande parte, no meio dos contatos midiáticos e aquilo que não serve à mídia não transita na sociedade global.

Giddens (2002) alerta que a modernidade é inseparável de sua própria mídia (os textos impressos e, em seguida, o sinal eletrônico) e que o desenvolvimento e a expansão das instituições modernas estão diretamente envolvidos com o imenso aumento na mediação da experiência que essas formas de comunicação propiciaram.

As imagens visuais que a televisão, o cinema e os vídeos apresentam sem dúvida criam texturas de experiências via mídia que não estão disponíveis nas palavras impressas, esses meios são tanto as expressões das tendências globais, desencaixadoras da modernidade, como instrumento dessas tendências. Na modernidade os meios de comunicação não refletem a realidade, mas, em parte, a forma. Tal fenômeno não leva à conclusão de que os meios de comunicação criam um reino autônomo de *hiper-realidade*, a detenção do monopólio da produção e do consumo de bens simbólicos e econômicos está longe da produção da sociedade de massa proclamada pela Escola Frankfurt, nem mesmo se vive numa *Matrix*¹.

Mas não se pode esquecer a capacidade da mídia para conferir visibilidade às práticas sociais, permitindo aos sujeitos que constroem suas individualidades (aspecto diferenciador) contribuir para a construção da sociedade e expandir seu legado cultural (aspecto unificador) para além das relações mediadas. A autonomia nas sociedades contemporâneas deriva da capacidade que têm os atores sociais em expandir o âmbito da experiência mediada, ou seja, no fato de se poder produzir familiaridade com objetos e eventos fora das situações imediatas de envolvimento sensorial (GIDDENS, 2002:50).

No Brasil a política oficial tem se esforçado para permitir a democratização do acesso aos produtos culturais, mas tem mostrado pouca força no que diz respeito à democratização dos processos de produção. A concepção de cultural que impregnam os documentos oficiais é, tradicionalmente, uma concepção restrita, tão restrita que, em muitos casos, circunscreve a cultura ao âmbito dos produtos das belas-artes, tratando a produção cultural como produto de seres específicos – os agentes culturais e artistas – e não como o resultado de atos coletivos, resultado das ações que se travam diuturnamente.

¹ Referência ao filme da Warner Bros

Reconhecer a pluralidade dos processos de organização da vida e, entre outras coisas, compreender os mecanismos plurais que gerenciam a produção da cultura é entender que a cultura se produz numa relação de poder. Além disso, desvendar essa relação à luz das manifestações populares da cultura é como diz Rouanet (2000:118) afirmar que *há indícios de que as culturas singulares são muito mais aptas do que se imagina para resistir às pressões globalizantes*. É dizer que toma corpo hoje, em diferentes contextos históricos, formas de resistências identitárias que se negam a ser atravessadas pela cultura hegemônica. Isso *não implica apenas na defesa de uma identidade particular (...) supõe, quando necessário, a organização internacional das particularidades* (p.127).

Mais do que apontar para um possível processo de encantamento do mundo – num contexto mais reflexivo em que as políticas públicas (re)estruturam o *campo* de produção simbólica, englobando a cultura tradicional popular – cabe perguntar: Como as culturas populares, ao resistirem, irrigam o tecido social? Em que medida esse processo serve aos propósitos dos grupos que historicamente vêm preservando tradições, saberes e celebrações, marcas da pluralidade cultural?

Conforme os pressupostos de homogeneização das sociedades na era global desmoronam, abre-se oportunidades para as ciências sociais contribuírem para o entendimento das sociedades, no que tangem aos mecanismos que fazem com que as diferentes tensões e visões que povoam a vida cotidiana em diferentes contextos sociais sejam, constantemente, confrontadas e negociadas. Assim, ao entender-se que visões locais marcam as diferentes estruturas sociais, caberia descobrir o que vincula diferentes visões locais.

Os processos de auto-representação vividos na contemporaneidade passam, também, pela (re)significação do passado e das tradições. No entanto, esse (re)significar não se constitui apenas do (re)avivamento de tradições e de configurações pretéritas, mas apresenta-se como *...uma revelação de um novo todo, no qual as formações singulares adquirem outros significados* (IANNI, 1993:32).

No estudo que agora se apresenta, ao tentar entender as ações decorrentes do processo de (re)significação por que passam as culturas populares, buscou-se compreender o que

os diferentes atores engajados nesse processo estavam fazendo. Tal desejo implicou no exercício teórico-metodológico de produzir compreensão a partir da observação e análise dos atos de diferentes atores e na imersão na imaginação sociológica que levaram à produção de um entendimento de como os atores envolvidos, em especial aqueles atrelados à ação pública, estavam participando do processo de (re)significação.

O processo de (re)democratização colocou em curso novos mecanismos oficiais de viabilização de projetos culturais. A produção cultural passou a ser vista como um produto que pode ser revertido em benefício social e, também, econômico para os seus patrocinadores (nova filantropia). Contudo, o entendimento dos mecanismos que operam na produção da cultura não se limita apenas ao âmbito dos discursos e das práticas oficiais. Na atualidade, é preciso investigar a totalidade dos mecanismos articulados para a produção cultural.

Assim, quando se tomou como objetivo compreender como a política pública constituiu um novo campo de produção simbólica, fez-se necessário, também, incluir na análise as práticas e os discursos dos setores da sociedade civil que, só recentemente, se articulou com a política pública para a produção da cultura. Ao incluir os proponentes de projetos culturais vinculados às tradições populares em uma tese sobre políticas públicas, pretendeu-se entender como as diferentes ações têm permitido a sobrevivência das tradições populares. Ou seja, entender a estruturação de novos processos de resistência cultural engendrados em contextos sociais concretos.

Para tanto, era preciso observar quais eram as articulações estabelecidas para a inserção das culturas populares de base tradicional nos modelos estatais de política cultural. E, sobretudo, como esse processo de resistência irriga o tecido social, dotando a sociedade de uma cultura peculiar, resultante de articulações oficiais no âmbito da cultura em seu sentido restrito, mas que, ao final, compõem o imaginário social e, conseqüentemente, toda a vida cultural da sociedade.

A aventura de compreender é uma aventura perigosa, na medida em que contribui para ampliar as experiências humanas. E essa ampliação de conhecimento se dá a partir de seres que vivem relações reais moldadas pelas categorias centrais que norteiam a vida em sociedade. Assim, o exercício de descrever o significado da ação cultural pública

dentro de uma determinada forma de organização social, ou melhor, dentro de um campo de produção simbólica, e dar forma pública ao conhecimento produzido, envolve compromissos.

Para que esta aventura pudesse ser levada a cabo foi necessária a aplicação de método que pudesse afastar o pesquisado do seu referencial como condição preponderante para que se tornar significativa à ação dos diferentes agentes aqui arrolados e que, ao mesmo tempo, pudesse reconstruir a gênese dos significados construídos.

Partiu-se do princípio de que o (re)surgimento de diversas formas de expressão cultural tornou-se possível devido à sedimentação de idéias (expressas em leis) que permitiram o entendimento da cultura não apenas como mercadoria, mas como política de cunho emancipatório. Os mecanismos que, recentemente, têm permitido a determinados setores culturais participarem dos processos de intelectualização e de racionalização econômico-administrativos modernos se devem à constituição de sistemas legais mais abertos, que permitiram o surgimento de atos simbólicos de emancipação a partir do local, atravessados por processos de afirmação identitária.

Assim, mais do que afirmar como a cultura oficial se articulava, estabeleceu-se como hipótese que era possível perceber como a produção não oficial resistia. Partiu-se da premissa que existem mecanismos de inserção peculiares aos processos de resistência, que travam contato com o discurso oficial e dele se diferenciam, produzindo uma cultura que, dos subterrâneos da modernidade, encontrou o lugar para se insurgir.

Ao analisar os mecanismos possíveis à produção cultural estabelecidos na contemporaneidade no que tangem aos grupos de tradição cultural, o presente trabalho se propôs a contribuir para o entendimento das políticas culturais, ou seja, a ajudar na caracterização da natureza dos apoiadores e dos proponentes das áreas culturais, em especial dos grupos de tradições populares que pleitearam investimento por parte de programas governamentais no Brasil e na Espanha.

Como tal proposta era dispendiosa, restringiu-se o universo de pesquisa aos grupos que pleitearam investimento por parte do programa do Governo do Estado da Bahia – Fazcultura na área seis entre os anos de 2002 e 2005 e as entidades subvencionadas pelo

Centro de Promoção da Cultura Popular e Tradicional Catalana – CPCPTC. Por meio da análise dos programas foi possível encontrar os proponentes das tradições que utilizaram a política cultural, em curso, como forma de atender às necessidades materiais das práticas que idealizavam.

A pesquisa comparativa se tornou útil ao objetivo acima referido na medida em que, este estudo centra-se na compreensão dos resultados da ingerência da ação cultural pública em contextos sócio-históricos atravessados pelos efeitos de forças da modernidade. A perspectiva de entendimento que perpassa este estudo visa enunciar como diferentes contextos vivenciaram e atuaram sobre as mudanças sociais, econômicas e políticas e como diferentes visões relacionaram-se com as mudanças mais gerais e, portanto, com as experiências e ações compartilhadas diante de preocupações e pressões semelhantes.

Buscou-se a comprovação de tal afirmação por meio de um estudo comparativo entre as políticas voltadas para as tradições populares desenvolvidas após a retomada de processos democráticos, tendo como marco o fim das ditaduras brasileira e espanhola, acreditando que esses contextos podem comprovar a emergência de novas formas de constituição de processos de identificação que têm o Estado como principal agente.

Desenvolveu-se, então, estudo no qual se traçou o perfil das entidades que conseguiram articulação com a lógica de inserção cultural em curso, as condições impostas para sua aceitação e as marcas de sua trajetória. Ao mesmo tempo em que se avaliou a ideologia que norteava esse novo modelo de inserção.

Tomou-se como objetivo primeiro deste trabalho a análise dos mecanismos de inserção dos grupos de resistência cultural, ou seja, entender como os grupos que não têm participação na mídia conseguiam propor cultura, como resistem num mundo no qual o controle se intensifica, na medida em que os principais agentes da cultura são o Estado e a empresa capitalista.

Tendo em vista a impossibilidade de conceber de forma isolada um fenômeno social tão complexo, optou-se por uma análise que permitisse relacionar a população de estudo, abordada de forma genérica e pela observação direta de como os agentes pesquisados

transitavam no campo simbólico aqui estudado. Tal empreendimento, além de possibilitar o estabelecimento de variáveis e conceitos relevantes para o tema pesquisado, tornou-se complementar para a realização dos objetivos propostos, permitindo uma maior compreensão do problema de estudo.

O trabalho de campo foi estruturado em três etapas. Na primeira pretendeu-se perceber em que medida os sistemas legais contribuíram para que tomasse corpo, em dois contextos sócio-históricos distintos, formas vigorosas de resistências identitárias inseridas na cultura política global. Iniciou-se, então, um estudo sobre a legislação no âmbito da cultura no Brasil (especialmente na Bahia) e na Espanha (especialmente na Catalunha)², bem como, analisaram-se documentos emitidos pela Unesco que estabeleceram diretrizes no âmbito deste estudo.

Foi analisada uma variedade de fontes documentais que dispõem do potencial informativo que permitiram estruturar as decisões assumidas pelo poder público e pelas entidades da cultura popular ao longo do período analisado. Entre as principais fontes documentais analisadas incluem-se documentos públicos, das esferas locais, nacionais e supranacionais (leis, decretos, relatórios, cartas de compromisso, anais de congressos, relatórios de comissões, entre outros), bem como documentos produzidos pelas entidades contatadas.

Na Bahia foram analisados, além da Lei 7015/96 que criou o programa Fazcultura, os decretos e as resoluções emitidos no âmbito da Secretaria de Cultura e Turismo, bem como publicações oficiais, catálogos, edições comemorativas e toda uma série de documentos que auxiliaram na composição de um quadro dos programas mais significativos desenvolvidos nesse estado a partir da década de 1970 que, de certa forma, tangenciam a temática central aqui apresentada.

Na Espanha, foram analisadas a Constituição de 1978 e o Estatuto de Autonomia da Catalunha, além do sistema legal que criou o CPCPTC e estabeleceu orientações para o sistema educacional e para a TV pública estatal. Compôs essa etapa um período de

² Cabe salientar que esse estudo ocorreu em duas localidades distintas e em tempos e em seqüências cronológicas próprias. As etapas aqui descritas cumprem a seqüência das atividades nesses dois espaços, mas foram realizadas em tempos distintos, não intercaláveis.

estudo no Centro de Estudos e Recursos Culturais, órgão que detém um bom acervo sobre o assunto abordado neste trabalho.

Na etapa seguinte buscou-se traçar o perfil dos agentes que atuavam na área de tradições populares, delimitar o perfil das empresas patrocinadoras e selecionar o conjunto de entrevistados para a etapa subsequente. As análises recaíram sobre as listagens fornecidas pela Secretaria de Cultura e Turismo (projetos inscritos e aprovados para os anos de 2002 até 2005) e sobre as listagens fornecidas pela Secretaria da Fazenda (projetos patrocinados com seus respectivos patrocinadores, para o mesmo período). Com base nessas informações foi possível separar as 72 (setenta e duas) empresas patrocinadoras, (ver quadro III em anexo), além dos proponentes da área de tradições populares que conseguiram financiamento por meio do Fazcultura e distribuí-los em 05(cinco) subáreas (ver quadro IV em anexo).

Na Espanha, deu-se ênfase à listagem de federações e entidades que obtiveram alguma ajuda de custo do CPCPTC e por meio delas localizou-se os possíveis entrevistados nas fases seguintes. Das 37 federações localizadas, foram contatadas 18 e, dentre essas, elegeu-se 07 (sete) para aprofundamento em fase posterior (ver quadro V em anexo).

As fontes documentais disseram muito sobre a maneira pela qual esse campo de produção simbólica vem sendo estruturado, na medida em que contêm justificativas que embasam as ações decorrentes. Além do que, essas fontes forneceram materiais que foram aprofundados nas etapas subsequentes da pesquisa de campo.

No entanto, com afirmam Denzin & Lincoln (2006), a prática da pesquisa social não está imune aos efeitos da força da cultura da modernidade com tecnologia. Assim, a proliferação do uso de meios eletrônicos para armazenar e exibir textos encorajou a utilização dos arquivos e documentos eletrônicos contidos nas páginas oficiais de órgãos públicos e de entidades da cultura popular como documentos passíveis de análise documental.

Concluída a pesquisa de documentos iniciou-se terceira etapa, visando compreender os mecanismos de resistência promovidos pelos grupos ao longo da sua trajetória para produzir cultura. Para atender aos objetivos propostos para esse momento, optou-se pela

realização de entrevistas com os proponentes de projetos no Fazcultura e membros das federações e entidades relacionados anteriormente, bem como foram realizadas entrevistas com personalidades vinculadas ao serviço público catalão e baiano que detinham informações sobre a natureza dos programas em análise.

As entrevistas foram instrumentos que permitiram maior profundidade de sondagem, gerando, ao se estabelecer um diálogo com o entrevistado, a possibilidade de poder ir além das respostas. Tendo em vista a variedade de perfis e os distintos níveis de formação que permeiam o universo de pesquisa, buscou-se um modelo de entrevista que permitisse aos entrevistados responder nos seus próprios termos. Por meio desse procedimento, buscou-se ir além das representações oficiais para então descobrir como as coisas realmente se passam no âmbito investigado.

Optou-se pelo modelo denominado por May (2003) como entrevista seqüencial. Pois essa modalidade permitia maior flexibilidade para que os entrevistados respondessem nos seus próprios termos, habilitando-os a refletir sobre suas experiências. A flexibilidade do formato semi-estruturado, por sua vez, permitiu que os entrevistados pudessem retornar uma questão mencionada anteriormente e a (re)elaborarem e, ao entrevistador, perguntar sobre informações declaradas anteriormente no contexto da entrevista.

Dentre os 74 (setenta e quatro) proponentes que tiveram projetos aprovados no Fazcultura, considerou-se uma população de 51 (cinquenta e um), excluem-se os membros da subárea I, tendo em vista tratar-se do chefe do Poder Público Municipal e não de um agente desse campo de produção simbólica. Desse universo, foram entrevistados cerca de 40% (quarenta por cento) dos protagonistas e mais os membros da SCT. Na Espanha foram realizadas 12 (doze) entrevistas. Tendo em vista a diversidade de posições e formações inerentes a esse campo, sobretudo no Brasil, decidiu-se por uma entrevista gravada semi-estruturada (ver quadro VI em anexo).

Cabe lembrar que em muitos casos os proponentes nem sempre são os protagonistas da tradição. As responsabilidades legais frente às propostas, muitas vezes, foram assumidas pelo produtor (a) cultural.

Do ponto de vista analítico foram realizadas comparações a partir das fontes documentais e das transcrições das entrevistas. Buscou-se não somente exibir as semelhanças que marcam os dois contextos analisados, mas, também, suas diferenças. Para tanto, observou-se a extensão na qual os contextos diferem ou assemelham-se e identificaram-se as circunstâncias que marcam essas diferenças.

Partindo do princípio que os processos de produção da sociedade e dos sujeitos se intensificam, ou ganham novos rumos com o fim das ditaduras, restava ainda encontrar as articulações que pudessem unir os aspectos globais que marcam a trajetória de atores sociais e sociedades específicos. Do ponto de vista analítico, a análise de documentos já havia permitido um entendimento das diretrizes globalmente articuladas para a produção da cultura e como estas diretrizes foram agregadas nos planos governamentais e por outro lado, a pesquisa junto às entidades: permitiu perceber quem eram os novos atores, postos em ação pelo novo modelo de política cultural e como estruturam suas ações.

Do ponto de vista teórico, o conceito de comunidade imaginada se configurou como uma resposta adequada ao entendimento da relação global-local, na perspectiva deste estudo, uma vez que pode ser aplicado tanto ao contexto nacional, como a um substrato da nação, permitindo articular tanto a esfera da estrutura social, quanto das ações dos diversos atores que participam da produção da cultura.

De posse do perfil dos proponentes e dos gastos reais realizados pelo Fazcultura e pelo CPCPTC, iniciou-se, então, a análise dos dados. Com base nos dados obtidos através da pesquisa de documento, foram elaborados quadros e tabelas que deram um perfil genérico da aplicação dos recursos e da natureza das entidades observadas. A análise das entrevistas, por sua vez, pode dar uma dimensão mais aproximada da realidade vivenciada pelos diversos atores e compor um quadro comparativo no qual se percebesse as características dos agentes e produtos envolvidos.

Entendeu-se que essa opção metodológica seria eficiente para se traçar o perfil das entidades que conseguiram articulação com a nova lógica de inserção cultural em curso, as condições de aceitação e as marcas de sua trajetória, caracterizando os diferentes

estágios em que se encontravam as perspectivas dos proponentes das tradições populares.

Foi imerso no desejo de entender as teias que articulam a cultura contemporânea – tomando como *pré-texto* o entendimento dela como espaço de edificação da vida social – que se quis evidenciar, nos mecanismos de resistência cultural contemporâneo, as características que permitiram as tradições populares participarem do processo de construção de modelos sociais que colocam em contato diferentes formações identitárias.

O trabalho que agora é apresentado compõe-se de duas partes inter-relacionadas. A primeira está dividida em quatro capítulos, no primeiro se traça um quadro da sociedade atual, introduzindo uma discussão sobre as principais transformações que ocorreram nas sociedades contemporâneas e o reflexo dessas mudanças no pensamento das ciências sociais no que tange às concepções de cultura, tradição e identidade.

O segundo capítulo faz uma análise do pensamento social e, a partir de autores como Pierre Bourdieu, Jünger Habermas e Anthony Giddens, identifica-se a transformação da concepção do sujeito social autônomo e a emergência da concepção de atores sociais reflexivos. O terceiro capítulo busca explicitar a articulação entre cultura e Estado moderno, tendo como base às concepções culturais do Estado do Bem-Estar e as ações desenvolvidas pela Unesco, para, em seguida, o quarto capítulo elaborar um retrato dos diversos usos da cultura.

Cumprida a primeira parte, o trabalho prossegue numa segunda parte subdivida em três capítulos. O quinto capítulo traça um retrato das principais estratégias desenvolvidas na Catalunha para manter a distinção do povo catalão no cenário espanhol e o impacto dessas ações para as tradições culturais locais. Logo em seguida, trata-se das políticas culturais desenvolvidas no Brasil, a partir do período getulista, com ênfases nos programas desenvolvidos pós-abertura política e suas implicações para as tradições populares brasileiras. E o terceiro capítulo constrói um quadro das políticas culturais desenvolvidas na Bahia a partir da década de 1970, pontuando as principais estratégias utilizadas pelo grupo que dominou o cenário político dessa unidade federativa brasileira nos últimos anos. Para terminar, as considerações finais abrem uma reflexão sobre os

caminhos apontados pelos dois contextos para a consecução de uma política pública para a cultura popular.

Parte 1 - Elementos teóricos

*No movimento por sua emancipação os seres humanos
enfrentam as mediações criadas por eles e que se interpõem
entre eles e sua natureza.*

Mauro Iasi

Capítulo 1 – Os ideais de modernidade, cultura, identidade, tradição e resistência

Embora a queda do muro de Berlim, em 1989, de certa forma, tenha alertado para as profundas mudanças que vêm se processando na sociedade contemporânea, há muito já se ouvia falar de mudanças na ordem social. Os *gurus* dos movimentos psicodélicos das décadas de 1960 e de 1970 já alertavam sobre possíveis alterações sociais; a *era de aquário*. O marxismo, enquanto teoria da mudança social, antecipou essas alterações, na medida em que conferia ao capitalismo a particularidade de conter o germe que o destruiria no auge do seu processo de evolução e entendia o socialismo como uma etapa transitória à consecução da sociedade comunista.

A sociedade moderna nasceu da desagregação da ordem feudal e embora as matrizes de sua constituição possam ser buscadas no século XV, fase pré-capitalista, se consolidou no final do século XIX, quando as estruturas de consciência foram dotadas da racionalidade que a caracteriza. A transformação causada pelas trocas mercantis, o desenvolvimento dos transportes e dos meios de comunicação, bem como a industrialização, forneceram a estrutura necessária para que esse novo modelo de racionalidade se constituísse em escala mundial.

Não havia, nos primórdios da espécie humana, forma de comunicação que dispensasse a presença dos interlocutores em um mesmo local. A memória social, por seu turno, sobrevivia apenas na cabeça dos seres humanos e na medida em que era transmitida de uma pessoa a outra, em particular, de uma geração à seguinte – ou depositada em objetos manufaturados. A escrita e os meios de transporte mais efetivos que as pernas humanas foram paulatinamente possibilitando a superação de relações limitadas e específicas (Domingues, 1999, 118).

Esse novo projeto civilizador rompeu o imobilismo da sociedade teológica, militar, agrária que o precedeu e propôs um novo modelo, agora urbano-industrial, marcado pela definição de um território geopolítico (Estado Nação), pautado num conjunto de saberes organizados (ciência), baseado na utilização de energia de fontes materiais para produção de bens em larga escala (indústria), advogando o ideal democrático como o aspecto unificador dos interesses dos grupos (GIDDENS, 1991).

Pode-se afirmar que esse modelo civilizador é, em si mesmo, dinâmico, ou melhor, reflexivo, capaz de repensar-se constantemente. Os projetos modernos, tanto pelo viés socialista, quanto pelo viés capitalista, se consolidaram a partir do século XX, dando mostras de promoverem alterações no âmbito social, científico e tecnológico. Mas a sociedade é dinâmica e, logo no início da década de 1960, começou a se enunciar o que para alguns pode ser considerado como sinal de crise. De um lado, fortaleceram-se os movimentos sociais (movimento trabalhista, de mulheres, de negros, de pacifistas, de gays entre outros) a denunciarem as injustiças e a reclamarem por maior participação social, impulsionados pelos discursos democráticos; de outro, eclode a Primavera de Praga, no leste europeu, a reclamar maior autonomia e respeito pelos direitos sociais.

Em 1973 houve a primeira crise do petróleo, seguida de outra ainda na mesma década. A partir daí desestabilizou-se a estrutura das forças políticas existentes, entraram no cenário econômico mundial novos atores sociais, enriquecidos com os altos preços do petróleo no mercado internacional. Foram colocadas à disposição dos produtores de petróleo enormes quantias de dólares. Uma parte desses recursos foi usada para aquisição de equipamentos de uso imediato e de bens de consumo e a outra, (re)investida nos países industrializados, alimentando o mercado financeiro. Rompeu-se, assim, a estabilidade das economias dos países centrais, o que motivou a reestruturação drástica das sociedades modernas nas décadas seguintes.

As políticas econômicas, monetárias e salariais dos países industrializados, até a década de 1950, inspiravam-se nos princípios keynesianos, possíveis graças à manutenção das barreiras alfandegárias e à soberania e independência, relativa, dos estados no interior de suas fronteiras nacionais, mas a partir daí ocorrem mudanças significativas. Começou o desenvolvimento das empresas multinacionais, ao mesmo tempo em que os

países industrializados se esforçaram para diminuir as barreiras alfandegárias em escala subcontinental e regulamentar as trocas mundiais pelos acordos multilaterais do GATT – General Agreement on Tariffs and Trade e posteriormente da OMC – Organização Mundial do Comércio (WARNIER, 2003).

No fim da década de 1970, já era claro que as políticas keynesianas praticadas no contexto nacional e protegidas pelas barreiras alfandegárias perdiam fôlego. Surgiu no cenário das elites políticas e econômicas a necessidade de um modelo global que se constituísse por meio da competição de todos os produtos mundiais em escala planetária. Essas prescrições serviam de justificativa para as políticas inspiradas unicamente pela lei do lucro, representadas, nos Estados Unidos, pelo programa do presidente Reagan e na Grã-Bretanha, pelos onze anos de poder de Margareth Thatcher.

A partir de então, as respostas apresentadas para um mundo que costumava ser bipolar, foram desiguais e apontaram saídas diferentes, (re)configurando o mapa geopolítico. As palavras de ordem liberais inspiraram as políticas do Fundo Monetário Internacional e do Banco Mundial e, em 1990, com o desmoronamento da União Soviética e do Bloco do Leste, seguido da abertura da China, as fronteiras nacionais enfraqueceram e suprimiu-se a única alternativa existente à economia de mercado.

A partir de 1980, ocorreu uma nova revolução tecnológica. A centralização do conhecimento e da informação, nas mãos de alguns, não fazia mais sentido. Era preciso investir em conhecimento tecnológico para gerar mais informação e criar dispositivos para processá-las e difundi-las para o maior número possível de pessoas. Essa mudança foi essencial para o processo de reestruturação do sistema capitalista.

Deu-se início a um projeto político possível graças ao advento de um novo parque industrial: tecnologia de informação. As possibilidades de controle efetivo e de atuação em tempo real permitiram o surgimento de uma estrutura social marcada pelo livre mercado internacionalizado.

A estruturação desse novo projeto econômico não se deu sem convulsões sociais. O advento da informática rapidamente (re)configurou o parque industrial, criando novos setores produtivos (indústria de computadores, satélites, robótica) e forçou a

reestruturação dos setores tradicionais que foram obrigados a incorporar a nova tecnologia. Isso promoveu alterações nas relações trabalhistas, que durante toda modernidade se manteve sob forte tensão e que, no final do século XX, teve como saldo o desemprego de milhares de trabalhadores substituídos por tecnologia ou vítimas da recessão econômica. Promoveram-se alterações, também, no âmbito educacional, pois se fazia necessário levar a nova lógica ao imaginário social. Além disso, novas formas de governar foram eleitas como mais justas e novas formas de produção culturais foram edificadas.

Arce (2003) informa que o novo milênio teve início com uma população próxima a seis bilhões de habitantes e com enormes diferenças sociais, diz também que a percepção de que o planeta está cada vez menor revela diversos desencontros culturais nos quais prevalecem expressões de repúdio e intolerância, construídas a partir de posicionamentos marcados pelo preconceito, pelos estereótipos e pelo racismo.

Esses seis bilhões de habitantes vêm as sociedades nacionais se transformarem em sociedades globais, nas quais sobrevive um conjunto humano multi-cultural que inclui mais de cinco mil culturas e línguas diferentes. Parafraseando Nunes (2003), pode-se afirmar que é neste contexto de profundas transformações sociais que se insere esta reflexão sobre política cultural, sobretudo, ao evidenciar o que nele se manteve como aparentemente imutável e que hoje ressurgem num processo que implica (re)ordenação e (re)significação.

As culturas sempre estiveram em contato e em relação de trocas recíprocas, mas uma nova situação histórica apareceu a partir da revolução industrial, quando as sociedades foram dotadas de máquinas capazes de fabricar produtos culturais. Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, membros da Escola de Frankfurt, apontaram os aspectos negativos dessa nova ordem social e cunharam o termo *indústria cultural* para designar os produtos daí advindos. Ao largo dessa tradição, se postulou a perda da aura das expressões artísticas na época em que a arte é objeto de reprodução técnica, difundida por meios de grande potência. As *indústrias culturais* seriam incapazes de transmitir uma cultura que atingisse os sujeitos em sua profundidade, reduzir-se-ia ao pastiche, ao falso e à padronização.

A *indústria cultural* é um fenômeno recente na história humana. Ao longo de alguns séculos a humanidade passou de uma situação em que as culturas singulares ocupavam o campo da vida em sociedade em toda sua extensão à condição atual, em que se pode contar com os fluxos de mercadorias industrializadas. Hoje, quase todos os produtos culturais circulam no conjunto do planeta e são vendidos como mercadoria. Mas os fatos ligados à globalização da cultura não são todos da mesma natureza, circulam na sociedade global objetos produzidos por meio de alta tecnologia, objetos de consumo de massa efêmeros, ao lado de produtos de tradição secular, que requerem um processo de aprendizado de anos junto a um mestre para que possam ser produzidos apropriadamente.

As questões colocadas pela globalização da cultura se inscrevem no espaço aberto entre as culturas e a indústria, entre o local e o global, entre a relação com o passado e a inovação industrial. Pode-se agrupar essas questões em dois grupos distintos: de um lado, o debate interno às sociedades industriais, que ao se submeterem às leis de mercado, fazem com que as *indústrias culturais* se concentrem cada vez mais. E de outro, o debate sobre o destino das inúmeras culturas tradicionais, levadas pelas turbulências do mercado mundial de bens culturais (WARNIER, 2003).

Pode-se considerar que as trocas econômicas, que estavam subordinadas às lógicas sociais de reciprocidade e de redistribuição, ao ingressarem no reino da economia de mercado capitalista retiraram a circulação dos bens de sua matriz social, a troca mercantil tornou-se uma alternativa às trocas redistributivas e à reciprocidade das sociedades tradicionais.

Simmel (2003), afirma ser o dinheiro o maior destruidor das formas sociais e culturais, mas, no entanto, nem todos os bens e serviços podem ser comercializados, alguns deles estão excluídos do mercado. As tradições culturais escaparam dessa troca mercantil durante muito tempo, mas, atualmente, práticas que sobreviviam fora de qualquer esfera mercante têm sido espetacularizadas para atender ao mercado de turismo e entretenimento, ao mesmo tempo estão desaparecendo os relatos de viagem, como gênero literário, enquanto o turismo de massa se fortalece.

Não é um equívoco afirmar que *os efeitos do progresso tecnológico e as conseqüências sociológicas da expansão durante o período de 1945-1975 (...) destruíram as estruturas espirituais seculares e provocaram a ruína de referências culturais extremamente antigas* (RAMONET, 1998:122). Mas, por outro lado, os etnólogos testemunharam a globalização do mercado da cultura e acumularam descrições e análises sobre comunidades do mundo inteiro, permitindo perceber o que se passava nessas comunidades e, embora, tenham observado o processo de erosão das culturas tradicionais em escala planetária, deram testemunhos que provam que essa erosão fora limitada por elementos das tradições culturais (WARNIER, 2003).

Os colonizadores abalaram as culturas singulares, por meio da conquista armada e escoltados pela desgraça das guerras. Em nome da civilização buscavam transformar o colonizado, atingindo-o na sua subjetividade e, em nome do progresso industrial, empurraram os colonizados para um modelo econômico marcado pela troca mercantil. Romperam-se os laços de reciprocidade que marcavam a vida das aldeias, feriram as sociedades tradicionais naquilo que tinham de mais frágil: sua civilização e a organização econômica a ela subjacente.

Hoje, o que está em jogo na hegemonia cultural e no comando privado das *indústrias culturais* é a capacidade dos países de produzirem sua própria cultura, fazê-la perdurar diante das agressões externas e da invasão seletiva dos mercados culturais. Se as tradições culturais estão ameaçadas pelos mais poderosos, as indústrias culturais dos países periféricos e centrais também estão. A França reivindicou o direito à *exceção cultural*³, para defender a sua produção de áudio.

Se, por um lado, os mais pessimistas têm afirmado que esse jogo político está marcado pela ambição dos grandes mercados de se apropriar do patrimônio cultural dos diversos povos, fundi-lo em uma herança unitária e utilizá-lo com fins ideológicos, políticos e econômicos; por outro, as mudanças processadas num mundo marcado pela globalização das culturas são mais complexas e requerem maior atenção.

³ Expressão inventada no início dos anos 80 por Jack Lang, Ministro da Cultura Francesa.

1 - Reflexões sobre o contexto de mudanças

Pensadores como Castells (2002) articulam sua proposta teórica sobre a sociedade contemporânea em torno do que denomina *sociedade em rede*, na qual os sistemas de articulação entre pessoas e coletivos são radicalmente distintos dos vividos até agora. Touraine (2005), no entanto, articula sua proposta a partir da noção de emergência de um novo paradigma. Para o referido autor, durante um grande período se tem analisado a realidade social em termos políticos, o paradigma político, após a revolução industrial, é suplantado pelo paradigma econômico e social, mas atualmente estão ocorrendo mudanças paradigmáticas na representação da vida social e pessoal.

As análises coincidem em indicar que uma nova sociedade está se configurando neste princípio de milênio. As transformações estão afetando o âmbito econômico e os sistemas de representação política e de governo da sociedade. Além disso, as novas experiências de relações entre as pessoas e os grupos estão modificando estruturalmente as sociedades. Estão mudando, a fundo, a estrutura social, a lógica moderna de conformar valores, bem como os princípios constitutivos da personalidade coletiva e individual. Mudam os mecanismos de gerenciamento de riqueza, o exercício da política e a forma de criar códigos culturais.

Outros autores contemporâneos professam o sentimento de que a modernização leva progressivamente as culturas do mundo inteiro a convergirem em direção a um modelo único. A diversidade de raças e culturas seria fundida pela mestiçagem num cinzento morno. No entanto, a modernização não produziu a convergência esperada e, além disso, constata-se que a humanidade é destinada a produzir clivagens sociais, reserva de grupos, distinção cultural, modos de vida e de consumo muito diversos. Em suma, a modernização continua a ser uma “máquina” de produzir diferença cultural, a despeito de todos os processos que agem em sentido contrário.

Talvez se viva num momento histórico dominado pela sensação generalizada de incertezas. As potencialidades, vistas em praticamente todos os campos da vida social, econômica e política, não se transformaram em realidades tangíveis para a maioria dos cidadãos e as experiências cotidianas, especialmente os valores herdados da

modernidade, cambaleiam em um mundo mais aberto e também muito mais indecifrável (PRIGOGINE, 1996).

Custa entender as numerosas inovações técnicas convivendo com as desigualdades sociais; custa aceitar os níveis de precariedade das relações trabalhistas, quando há apenas alguns anos manter-se no mesmo emprego, ou profissão, era algo para toda a vida e custa situar-se num mundo que, em pouco mais de um quarto de século, passou da carência ao excesso de informação.

Ou talvez, como pensa Giddens (2000), a tentativa dos iluministas de compreender o mundo e os seres humanos tenha fracassado. E em vez do desenvolvimento da ciência e da tecnologia tê-los tornado mais estáveis e ordenados, moldando-se a história na conformidade dos propósitos do Homem moderno e mantendo-a sob controle, viva-se num mundo em descontrole, no qual se depara com situações de riscos sem precedentes históricos.

Se o tema da informação, da revolução tecnológica, cujos efeitos sociais e culturais são visíveis em toda parte, ocupa lugar central na maioria dos debates teóricos, confirma Touraine (2005), os sistemas de personalidade também se modificaram, induzindo à formação de personalidades mais flexíveis e à construção de trajetórias vitais mais indecifráveis. As personalidades se articulam ao redor de crenças em termos gerais mais voláteis, em que a fronteira entre a verdade e o simulacro é mais difusa. Afirmam-se novos processos de descentralização da autoridade: alguns deles muito positivos como a descentralização política em benefício dos governos regionais e locais e outros menos compreensíveis, como a influência das grandes corporações multinacionais, dos grupos extremistas, das organizações mafiosas e de outros grupos criminosos.

No entanto, uma nova cultura está sendo gerada: uma cultura que combina presença e virtualidade, na qual a própria realidade está imersa em um cenário de imagens virtuais, em um mundo de representação, onde os símbolos não são somente metáforas, mas constituem a experiência real (BAUDRILLARD, 2002), num sistema que, paulatinamente, estreita a convivência do mundo físico com o universo digital.

No plano ideológico, depois da queda do muro de Berlim, em 1989, produziu-se o fim dos meta-discursos e, em consequência, a crise do pensamento sistemático, apesar de alguns teóricos ainda teimarem em fazer do neoliberalismo a receita única e triunfante da nova ordem mundial.

Esse processo de transição obriga o indivíduo a enfrentar enormes desafios: em primeiro lugar, aprender a viver em uma “aldeia global”; em segundo, fazer frente ao incremento de população e sua crescente esperança de vida; em terceiro, decidir como enfrentar o desemprego estrutural do sistema e a coesão social, e em quarto lugar, desenvolver uma prática democrática mais consistente.

Vive-se a transição entre os tempos modernos e os tempos contemporâneos e esses costumam ser momentos heterogêneos e dispersos. Épocas em que as visões de mundo não estão fixadas, em que se expressam ao mesmo tempo as formas antigas e as novas. Dever-se-ia perguntar quais valores poderiam manter a posição dominante em âmbitos que não experimentaram os pressupostos racionais, científicos e liberais da ilustração (MASCARELL, 2005).

Ramonet (1998) nos fala de um tempo-encruzilhada, situado entre bifurcações em que se modificam as regras fundamentais que dão coerência à vida e ao pensamento. *Bate de novo, a hora das escolhas, mas faltam os referenciais que dêem uma orientação segura neste instante de declínio que precede o fim de um tempo e o nascimento de uma nova era (...) Hei-nos, portanto, no cerne de um tempo-encruzilhada* (p.121).

Antes as culturas se delimitavam em função de informações ancoradas em uma geografia física real. Na contemporaneidade, o fluxo de informações conforma culturas, tornando coesas comunidades universais baseadas em segmentação por idade, gostos pessoais, profissão, crenças morais, etc.. Por outro lado, a privatização, induzida pela cultura industrializada, tem gerado uma sociedade eminentemente receptora e descuidada da profunda relação com o civismo (entendido aqui como o lugar de encontro das coisas de todos).

Uma mudança estrutural vem transformando as sociedades modernas a partir do final do século XX e vem fragmentando as estruturas de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça

e nacionalidade que, no passado, tinham fornecido sólidas localizações aos indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando as identidades pessoais, abalando a idéia que os sujeitos têm de si mesmo como entidade integrada. Os sujeitos sociais têm vivido certa perda de sentido de si mesmo e é esse fenômeno que se tem denominado de deslocamento ou descentramento do sujeito.

Para Harvey (2004) a modernidade está permeada pelo sentido de fugidio, de efêmero, de fragmentário e de contingente e essas características fazem com que não se possa respeitar sequer seu próprio passado. Além disso, a transitoriedade da vida moderna dificulta a preservação do sentido de continuidade. Assim, o sentido da história deve ser buscado dentro do turbilhão da mudança. *A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura como todas e quaisquer condições históricas precedentes como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes* (p. 24). Tais argumentos levam a pensar que as sociedades modernas não possuem nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única causa ou lei.

As sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela diferença e estão atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes posições de sujeitos, isto é, identidades. *Sob essas novas condições, as sociedades civis encolhem-se e são desarticuladas, pois não há mais continuidade entre a lógica da criação de poder na rede global e a lógica de associação e representação em sociedades e culturas específicas* (CASTELLS, 2002b: 27).

Seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados, mas essa articulação é parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. A modernidade desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações, ou seja, a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos, a recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação.

Por outro lado, o afastamento das singularidades de classe ou gênero, como categorias conceituais e organizacionais básicas, tem resultado numa nova consciência das posições do sujeito no mundo moderno (BHABHA, 2005). *As pessoas não identificam mais seus interesses sociais exclusivamente em termos de classe; a classe não pode servir como um dispositivo discursivo ou uma categoria mobilizadora através da qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliados e representados* (HALL, 2005:20).

A vida social ocorre e é constituída por interações de presença e ausência na passagem do tempo e na transformação gradual do espaço. No entanto, enquanto nas sociedades pré-modernas, espaço e tempo coincidem, a modernidade, arranca o espaço do tempo, ao fomentar relações com outros localmente distantes, ou seja, na modernidade os locais são penetrados e moldados em termos de influências sociais distantes. A separação entre tempo e espaço engendra um processo de desencaixe que permite às instituições desencaixadas serem liberadas das restrições dos hábitos locais e das práticas locais (GIDDENS, 1991).

A separação tempo-espaço constitui a égide do pensamento moderno e dá sustentabilidade aos projetos coloniais que buscavam, ao negar ao colonizado a especificidade do seu território, conduzi-los à temporalidade europeia, descaracterizando as injunções inerentes ao espaço do colonizado. Na contemporaneidade, a disjunção temporal/espacial está entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades. Na medida em que as formas de organização global são capazes de conectar o local e o global, integrando comunidades e organizações em experiências espaços-temporais novas, afetando a vida cotidiana de milhões de pessoas.

Giddens (1991) fala de separação entre espaço e lugar. O lugar seria caracterizado por meio da idéia de local. Como diz (HALL, 2005) o local é ponto de práticas sociais específicas que moldam e formam sujeitos com identidades estreitamente ligadas, mas ao mesmo tempo é penetrado e moldado por influências sociais bastante distantes dele, sua forma visível oculta relações distanciadas que determinam sua natureza. Enquanto

os locais permanecem fixos e neles as “raízes” são sedimentadas, o espaço pode ser cruzado num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite.

O multiculturalismo aposta que está se produzindo uma fragmentação dos códigos culturais, refletida na multiplicidade de estilos e na ênfase ao efêmero, ao flutuante, ao que não permanece, na diferença e no pluralismo cultural. Constatam-se evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional e um reforço de novos laços e lealdades culturais, o que se levaria a argumentar que o efeito geral dos processos globais foi responsável pelo enfraquecimento das formas nacionais de identidade cultural e, o conseqüente, fortalecimento das identidades locais, regionais e comunitárias (HALL, 2005).

A globalização tem o efeito de contestar e deslocar as identidades “centradas” e “fechadas” de uma cultura nacional, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, tornando as identidades mais posicionais. De pouco servem os questionamentos pós-modernos que proclamam a dissolução definitiva do cultural e o final da diferença entre arte, cultura e economia. Do mesmo modo, pouco servem os questionamentos da escola de Frankfurt e sua concepção de um indivíduo submetido inexoravelmente ao poder técnico.

A cultura é o espaço dos valores no qual se inclui a coexistência com as demais pessoas, as normas éticas e os vínculos com o mundo e a sociedade. A grande maioria dos trabalhos publicados sobre os processos de globalização da cultura tem se concentrado em dois pontos de partida; ou se observa a circulação dos fluxos culturais no mundo, ou se estuda a maneira como eles são recebidos localmente. No entanto, para que se possa compreender a globalização do mercado cultural é preciso articular dois pontos de vista alimentados em partes iguais pelos dados empíricos: o global e o local.

Os teóricos da comunicação têm abandonado o esquema que via o receptor como instância passiva diante das mensagens divulgadas pela fonte. Os sujeitos sociais são capazes de reconhecer como as realidades da vida são reorganizadas, reconstruídas e remodeladas pela forma como são representadas. Contudo, não se pode negar que as indústrias culturais têm o poder de (re) trabalhar constantemente aquilo que representam

e, pela repetição e seleção, impor definições aos sujeitos sociais de forma a ajustá-los, mais facilmente, aos seus interesses.

Afirmar que formas impostas não influenciam a vida social equivale ser congruente com a existência de enclaves culturais que sobrevivem fora das relações de força que permeiam a vida em sociedade. Há uma luta contínua por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular para cercá-la e confinar suas definições dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes, no entanto, não se pode esquecer que há pontos de resistência e também momentos de superação.

O fato de formas de cultura popular serem comercializadas não se deve, meramente, a um fenômeno de manipulação. Junto com o falso apelo, sobrevivem elementos de reconhecimento e identificação, algo que se assemelha a uma recriação de experiências e atitudes reconhecíveis, às quais as pessoas respondem. As generalizações sobre o caráter uniformizador e alienante do consumo de massa não eram baseados em pesquisa de campo e, quando se começou a pesquisar sobre as práticas de consumo contemporâneo, descobriu-se uma paisagem sensivelmente diferente da que os autores da primeira geração da Escola de Frankfurt e os pós-modernos apresentavam.

A indústria produz em série, objetos padronizados, mas concluir que essa padronização leva a uma homogeneização do consumo constitui um erro de lógica. Ao colocar no mercado seus produtos a indústria o faz de maneira diversificada em pequenas séries, essas, por sua vez, são diferenciadas em função de uma multiplicidade de opções (sexo, gênero, idade, localidade, etc.). Como diz Bourdieu (1988) a ordem cultural moderna está marcada pela distância entre criadores, pela oposição entre produtores e pela distinção entre consumidores.

Os grupos industriais são objeto de uma concentração e de uma (re)configuração sem precedentes, devido às inovações tecnológicas e à globalização dos mercados, ao passo que os públicos se fragmentam à medida que a oferta dos bens e serviços se diversificam. As práticas cotidianas são mais diversificadas do que foram há alguns séculos. Talvez o maior problema com o qual a sociedade contemporânea vem se

confrontando seja a fragmentação e dispersão das referências culturais e não a homogeneização dessas referências.

Está sendo gerada uma nova geometria do poder, definitivamente mais complexa que a anterior. Em primeiro lugar vem a rede local (às vezes com sua região ou nação à frente); em segundo, os Estados (Estado nação ou estados); em terceira posição estão as instituições supranacionais e; em quarta, as poderosas corporações multinacionais. As instituições locais gerenciam a realidade mais imediata e concreta, por outro lado, as instituições supra-estatais são as únicas que podem governar as relações predominantes em escala planetária. A diferenciação local tornou-se uma das características da globalização, pois corresponde às necessidades reais e diz respeito às memórias culturais concretas. Local e global não se excluem, o local é um aspecto do global e a cultura global tende a apresentar níveis mais altos de diferenciação e policentrismo.

Quem se envolve com o fazer cultural, em qualquer uma de suas esferas, tem que ser sensível a todas essas mudanças. Começa-se a entender que não se pode manter identidades “fechadas” e que tão pouco é certo aceitar um igualitarismo simples e abstrato. É necessário construir novas identidades que acolham a diferença e evitem a indiferença sócio-política.

Até então, os seres humanos tinham competências e experiências ordinárias fundamentadas, essencialmente, em uma ordem preestabelecida definida pela escola e pelo trabalho. O trabalho, normalmente, era o mesmo durante toda a vida e os elementos que davam coesão ao pensamento estavam preestabelecidos. Atualmente, ao contrário, não é seguro que a escola dê acesso ao trabalho, o trabalho é uma realidade cambiante e isso obriga os indivíduos a modificarem suas capacidades ao longo da vida. Sennett (2005:09-10) aponta que a nova ordem social pede *aos trabalhadores que sejam mais ágeis e abertos a mudanças a curto prazo, assumam riscos continuamente, dependam cada vez menos de leis e procedimentos formais*, mas na verdade, em nome da flexibilidade, a nova ordem impõe novos controles difíceis de se entender.

As cidades se convertem nos núcleos dessa nova ordem mundial e, ao mesmo tempo em que se multiplicam os agentes produtores de cultura, se intensifica o fenômeno da transculturalidade como processo de inter-relação entre diferentes culturas em escala

planetária. Dessa realidade tem emergido um novo referente ou modelo de gestão das cidades mediante ao que se começa a apresentar como sociedade do conhecimento e que centra sua base produtiva na geração e na inovação de conhecimento de alto valor agregado.

2 - Repensando o conceito de cultura

Cultura, palavra derivada da raiz latina *colare*, é um termo empregado no uso diário em diversos sentidos sem um significado aceito de modo geral. Os romanos consideravam a agricultura como a atividade cultural por excelência e utilizavam a palavra cultura em referência ao cultivo da terra. No século XVI, esse significado trasladou para ao cultivo da mente e do intelecto.

No período romântico se opunha cultura à civilização. Para *os românticos alemães, como Johann Gottlieb Herder, 'kultur' representava os valores, significados, signos lingüísticos e símbolos compartilhados por um povo, se considerado povo como uma unidade unificada e homogênea*⁴ (BENHABIB, 2006:22)⁵. *Kultur* se referia às formas por meio das quais se expressa o “espírito” de um povo, diferenciando-o dos demais. Segundo essa perspectiva, a aquisição individual de cultura requeria a formação do espírito individual nos valores coletivos por meio da educação.

Com surgimento da modernidade ocidental, a visão científica e racional do mundo e o controle burocrático administrativo irão alterar de forma radical esse significado. Hoje, às vezes, o termo cultura se relaciona com os conceitos e as idéias do âmbito das ciências humanas e sociais, mas sem apresentar uma definição precisa. Usualmente refere-se a alguém que domina as artes e/ou letras como alguém culto e usa-se o substantivo cultura para denotar algo que, segundo uma definição estrita, refere-se aos produtos e às práticas das belas-artes.

⁴ Nos casos de citações em língua estrangeira, optou-se por apresentar a tradução no corpo do texto e a citação original como nota de rodapé. Todas as traduções foram feitas pelo autor.

⁵ ...los románticos alemanes, como Johann Gottlieb Herde, 'Kultur' representa los valores, significados, signos lingüísticos y símbolos compartidos por un pueblo, em si mismo considerado una unidad unificada y homogénea...

No início do século XIX o termo cultura passou a ser usado num sentido mais amplo e descrevia o desenvolvimento intelectual e espiritual de uma civilização. Foi durante o século XX que a cultura adquiriu um significado pleno que abarcou o estilo de vida de uma sociedade, o desenvolvimento intelectual de um povo e o cultivo das artes, permitindo o entendimento do vínculo entre florescimento cultural do indivíduo e seu contexto social.

Com o surgimento dos movimentos totalitários na Europa nos anos 20 e 30, percebeu-se que as massas eram capazes de ter cultura e, então, passou-se a usar o termo cultura de massa. Essa discussão, que começou na Alemanha, trasladou para a América durante a Segunda Guerra Mundial junto com refugiados intelectuais como Hannah Arendt e os membros da Escola de Frankfurt, que aplicaram o conceito na análise das democracias de consumo de massa.

A concepção dominante hoje em dia baseia-se na idéia igualitária de cultura, surgida na antropologia social de Bronislaw Malinowski, Evans-Pritchard, Margaret Mead e Claude Lévi-Strauss. Esses autores consideravam a cultura como uma totalidade de sistemas e práticas sociais de significação, representação e simbolismo que possui lógica autônoma própria, uma lógica separada e não redutível às intenções daqueles por meio das quais as ações e práticas surgem e se reproduzem (BENHABIB, 2006).

Todas essas acepções da palavra cultura apresentadas até aqui sobrevivem na atualidade de diferentes formas. Em alguns casos, o uso é tão rígido que restringe os fenômenos culturais, em outros, o uso do termo envolve quase tudo, tornando a cultura um sistema analiticamente vazio e operativamente carente de significado. Apesar de tudo isto, Throsby (2001) reduziu o uso do termo cultura a apenas dois e são essas acepções que serão empregadas neste trabalho.

No primeiro, o uso do termo cultura descreve o conjunto de atitudes, crenças, costumes, valores, convenções e práticas comuns ou compartilhados por um grupo⁶ e serve para estabelecer a identidade dos diversos grupos e proporcionar meios para diferenciar os seus membros. O segundo uso do termo, denota certas atividades empreendidas por

⁶ Pode-se definir o grupo do ponto de vista político, geográfico, religioso, étnico.

pessoas e os produtos dessas atividades que são porta-vozes dos aspectos intelectuais, morais e artísticos da vida humana. Identifica ou relaciona-se com as atividades que levam à educação da mente. Nesse uso, o termo cultura está implicado em alguma forma de criatividade, refere-se à geração e à comunicação de significados simbólicos e representa alguma forma de propriedade intelectual.

Ao se optar pelo uso da noção de cultura nos domínios da atividade humana, opta-se, também, por escolher entre duas acepções da palavra comumente empregada: a acepção dos ministérios de cultura ou das *indústrias culturais*, concepção restritiva, pois reduz cultura ao patrimônio e à criação artística, e uma acepção de cultura que engloba o conjunto do que cada ser humano aprende como membro de uma dada sociedade.

Cultura é, por um lado, o âmbito especializado da atividade humana no qual se situam as práticas artísticas, as dinâmicas sócio-culturais e a produção dos bens culturais por meio do mercado – basicamente os bens patrimoniais, editoriais, audiovisuais, fonográficos e turísticos. Mas a cultura é antes de tudo o conjunto de valores e de conhecimentos constituídos em virtude do quais os humanos interpretam e organizam sua existência. Cultura é o nome que se dá ao depósito de conhecimento e de valores que permeiam a totalidade dos fenômenos humanos e configuram o espaço constituinte do sistema de vida. A cultura, em sentido amplo, constitui o poço de saberes e de valores, por tanto, de informações, de crenças e de símbolos, em função dos quais os seres humanos articulam sua realização individual e sua consciência coletiva. (MASCARELL, 2005)

Quando se pensa a cultura em seu sentido amplo, pode-se dizer que possui duas vertentes que combinam as formas distintivas em cada momento da história. Uma primeira refere-se aos conhecimentos e a segunda diz respeito aos valores que se usa e se prioriza em cada momento. O desajuste entre essas duas vertentes tem sido apontado como a causa dos problemas centrais enfrentados pelas culturas na contemporaneidade. Por um lado, vive-se em uma época de crescimento dos depósitos de conhecimento, mas, ao mesmo tempo, vive-se uma crise de valores.

Alguns estudiosos observam que até algum tempo as culturas eram forjadas lentamente e os sistemas educativo, ideológico e religioso conformavam as técnicas, os conteúdos e

os valores que eram transmitidos em um marco cultural estável. A era digital ou globalizada supõe, no entanto, um grande volume de novos conhecimentos que ainda não se traduziu num conjunto de valores que permitam administrá-los corretamente. Com a globalização, com a mundialização do saber, o volume atual de informações, o aparecimento de novos e potentes produtores culturais obriga a repensar as bases conceituais sobre as quais se edifica todo o sistema de aquisição de conhecimento.

A globalização dos mercados implicou na entrada em concorrência, em escala mundial, de todas as empresas que produzem bens culturais. Aí se encontra o debate no qual se insere esta tese: como as culturas tradicionais reagem diante de tal situação? A atual configuração socioeconômica do mundo global é caracterizada pelo encontro entre homens inscritos em culturas locais, fragmentadas, enraizadas na longa duração da história, com bens e serviços colocados no mercado por indústrias recentes e globalizados por sistemas de trocas e de comunicação de grande capacidade.

Se a definição do termo cultura tem assumido várias formas ao longo da história desse âmbito de produção humana, o termo popular, sobretudo, quando associado à cultura, é ainda de mais difícil definição. Historicamente, no Brasil, o popular é tratado de modo ambivalente e dicotômico. O popular ora é visto como fruto da ignorância de uma parcela atrasada da sociedade, ora é considerado como um saber e como fonte de emancipação.

O termo cultura popular tem uma variedade de significados, nem sempre úteis, no entanto, Hall (2006) consegue articular três significados que lhes são constantemente atribuídos. Primeiramente, a cultura popular está associada no senso comum ao consumo em larga escala: algo seria popular porque é consumido pelas massas.

A segunda definição de popular é mais descritiva, nesse caso, são todas as coisas que o povo faz ou fez. Essa definição se aproxima do conceito antropológico do termo cultura e congrega a mesma dificuldade analítica; por ser demasiadamente descritiva, compõe-se de um inventário que se expande infinitamente. Um claro exemplo dessa definição encontra-se em Bosi (1985:157-8):

Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras-tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar...

Em outra definição, considera-se cultura popular *as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares* (HALL, 2006:241). Nesse caso, se retém aquilo que a definição descritiva tem de valor, mas, ao mesmo tempo, a cultura popular é colocada em tensão contínua com a cultura dominante.

No entanto, neste estudo, ao tentar-se produzir uma discussão sobre cultura popular, necessita-se de um instrumental de análise mais amplo que possa ter condições de estabelecer o diálogo e a comunicação entre vários campos do saber. Tal pretensão força encarar o conceito de cultura para além da canonização da idéia de estética e lidar com um conceito de cultura como uma produção irregular e incompleta de sentido de valor, composta de demandas e práticas produzidas no ato de sobrevivência social.

Outro complicador se estabelece quando se entende que as transformações se situam no centro do estudo da cultura. Assim, a cultura popular não pode ser confundida nem com os elementos das tradições populares que compõem os processos de resistência cultural – entendidos como motor da diversidade cultural – nem tampouco com os processos e as formas pelas quais são articuladas a cultura e a sociedade que a sobrepõem. Como afirma Hall (2006:233) *no estudo da cultura popular, devemos sempre começar por aqui: como o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior.*

As sociedades são dinâmicas, assim não se pode pensar a cultura popular como algo íntegro, autêntico e autônomo, situado fora do campo de força das relações de poder. Por isso mesmo, o significado de uma determinada forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural não pode ser buscado no interior de sua forma. Como afirma

Bourdieu (1996), o significado de um símbolo cultural é atribuído, em parte, pelo *campo* ao qual está incorporado e pelos *habitus* que articula.

Vive-se em sociedades abertas, povoadas de atores reflexivos. Nesse contexto, a tentativa de entender a participação das tradições populares em modelos de políticas públicas – que articulam a consecução de narrativas que efetivam a construção de comunidades imaginadas – leva em conta como as ações oficiais potencializam a estruturação de um novo campo de produção simbólica que tem a cultura popular como elemento central. Mas essa compreensão não pode se deter em objetos culturais determinados, pelo contrário, compreender como se estruturam esses campos de produção simbólica é entender o estado do jogo e as relações culturais que o poder público institui.

As tradições populares na Catalunha e na Bahia são elementos vitais da vida cotidiana. Tradição tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas, os elementos que a compõem têm vivido processos de (re)organização, permitindo sua articulação com diferentes práticas e posições. Nesse contexto, assumem novos significados e relevância, conferindo uma nova ressonância à vida cultural que permeia a instituição do povo catalão e baiano e, ao mesmo tempo, dota os atores sociais da distinção necessária para a construção dos processos de identificação que permeiam a vida nas sociedades contemporâneas.

No entanto, a ação governamental traz para esse contexto novos atores que, aos poucos, vão sendo integrados à ação pública e às práticas que instituem a cultura popular. As mudanças articuladas pela proteção e promoção do patrimônio material produzem um novo cenário para as cidades, em especial para as capitais – Salvador e Barcelona. A proteção e promoção das tradições da cultura popular, por sua vez, propiciam o entrecruzamento de novos atores sociais saídos de vários setores da sociedade: são empresários, mestres da cultura popular, produtores, artistas, agentes governamentais e uma série de pessoas comuns e incomuns que têm suas vidas mescladas a projetos governamentais que têm abrangências que, muitas vezes, lhes são alheias.

Os dois contextos analisados estão em diferentes fases de estruturação e nada garante que seguirão os mesmos rumos. Se as bases legais que instituem a promoção da cultura

popular e os objetivos estratégicos que articulam são coincidentes, a estruturação desse campo de produção se dá de maneira distinta, priorizando atores sociais diferenciados.

3 - Repensando os conceitos de tradição, identidade e resistência.

No sistema capitalista, o mercado é o sentido de toda produção, contudo não é o público quem define as regras nesse âmbito. Existe uma série de relações que permeiam essa definição, fazendo com que, em última instância, as regras do mercado se façam por meio de mediações de interesses em que as perspectivas dos diversos participantes (público, investidores, agentes formadores, entidades de classe, mídia, produtores, comunidades) sejam afetadas pela estrutura de vantagens e desvantagens construídas dentro do modelo organizacional.

É evidente que toda produção sempre necessitou de recursos externos para se concretizar. Por muito tempo, a área cultural se relacionou com a burguesia – tanto com as pessoas físicas, proprietárias das empresas, como com as empresas, por meio do mecenato, ou seja, pedindo a colaboração das pessoas e/ou empresas para viabilizar suas criações. Contudo, boa parte dos eventos culturais não dispõe de empresas com capital suficiente para fazer frente às necessidades atuais, tal fato faz com que acabem se submetendo ao capital estatal, por meio de subvenções, ou empresarial, graças aos patrocínios.

Recentemente, parte do setor cultural se integrou realmente à economia, os eventos passaram a ser tratados como produtos. Levando-se em consideração as características próprias de cada produto cultural, elaboram-se estudos financeiros, criam-se maneiras de se entrar em contato com o público-alvo e se avaliam os resultados. Agora existe uma relação de troca, a cultura conta com patrocinadores e investidores. O *status* de incentivador passa a ser trabalhado de forma diferenciada e a figura do produtor cultural, como aquele que capta os recursos necessários junto às empresas e/ou às pessoas com perfil específico, se sobrepõe à velha concepção do produtor como criador.

O patrocínio e o investimento são uma nova forma de comunicação com o público, desde o trabalho da imagem institucional do patrocinador até campanhas promocionais, publicitárias. O fato de uma empresa ou produto estar associado a um evento na mídia é uma forma forte de se relacionar com o público pela emoção. Constrói-se uma nova lógica ou racionalidade social, na qual as empresas atuam como os principais agentes e em que o foco das ações não é colocado na sociedade, considerada amplamente, mas na comunidade local.

Tal como na nova racionalidade econômica vigente prevalece a estratégia da fragmentação; cada unidade produtiva da empresa global interage com a comunidade mais próxima, preferencialmente situada em seu entorno. A ênfase, na prática, é dada à solidariedade empresarial, isto é, a empresa é o foco irradiador da solidariedade e não a sociedade. Como o direcionamento de tais ações é em favor da comunidade e não da sociedade, diminui-se o risco de mobilização e participação social massiva. Os grupos de resistência cultural aderem à nova lógica ou buscam encontrar um novo caminho para suas ações.

A trama simbólica que se desenha faz coexistir conteúdos, sentidos e interesses diferentes para os diversos agentes envolvidos. O ordenamento racional do sistema de valores resultaria num processo de extrema racionalização seletiva⁷ do *mundo da vida*, atingindo no final do século XX as tradições populares, produzindo uma cultura que serve à lógica de mercado cultural a serviço do turismo e do entretenimento, o que reforça o processo definido por Weber (1998) de intelectualização e racionalização da cultura e, conseqüentemente, o desencantamento⁸ do mundo.

⁷ Cabe lembrar que, segundo Habermas (2003), um modelo seletivo de racionalidade surge: quando os elementos constitutivos da tradição cultural não são objetos de uma elaboração sistemática; quando uma das esferas culturais de valor é institucionalizada de forma insuficiente sem que tal institucionalização tenha efeitos estruturais para a sociedade global, ou quando uma das esferas da vida prevalece sobre as outras, submetendo as outras ordens da vida a uma forma de racionalidade que lhes é estranha. Nesse caso, a ordem da vida cultural não se torna suficientemente autônoma e fica submetida à legalidade interna de outra ordem distinta, nesse caso a ordem econômico-administrativa.

⁸ “...desencantamento em sentido estrito se refere ao mundo da magia e quer dizer literalmente: tirar o feitiço, desfazer um sortilégio, escapar de praga rogada, derrubar um tabu, em suma, quebrar o encantamento. (...) Desencantamento, em alemão *Entzauberung*, significa literalmente desmagificação. *Zauber* quer dizer magia, sortilégio, feitiço, encantamento e por extensão encanto, enlevo, fascínio, charme, atenção, atração, sedução... *Der zauber* nomeia o mágico, o mago, o feiticeiro, o bruxo, o

Mas, por outro lado, se a racionalização refere-se às técnicas de realização dos valores, não aos valores em si mesmo, (HABERMAS, 2003) e se os atores modernos são hábeis (GIDDENS, 2003) as atuais formas de produção da cultura e os processos de seu (re)ordenamento podem também contribuir para o surgimento de novos processos de autonomização dos sujeitos sociais, ou seja, as técnicas racionais de ordenação, fomento e preservação de patrimônios expressas nos documentos oficiais (as idéias), (re)ordenam os processos administrativos neste *campo* de produção, permitindo o (re)significar de práticas culturais, num processo de resistências e hibridações que potencializa a emergência de atores mais reflexivos que, habilmente, contribuem para a consolidação de uma comunidade nos moldes pensados por Anderson (2005).

A partir do século XVII, as sociedades ocidentais inverteram a relação entre a produção das coisas e dos sujeitos socializados. A lógica da produção de bens materiais sobrepujou a produção das pessoas. O iluminismo justificou esse modo de produção do sujeito em nome das virtudes do progresso, no qual se via um movimento em direção a um objetivo programado anteriormente, uma necessidade inscrita na natureza das coisas e uma realidade cumulativa, portadora de valor moral positivo (WARNIER, 2003).

Não se quer idealizar o passado, pois à imensa maioria dos contemporâneos seria difícil suportar a interferência exercida pelas sociedades tradicionais sobre cada sujeito, mas a ideologia do progresso não é mais aceitável, na medida em que se pode afirmar: a história não se dirige, inevitavelmente, para um objetivo fixado previamente e nada garante que amanhã será melhor do que hoje.

Silva (1996) aponta que a educação escolar pública sintetizava as idéias e os ideais da modernidade e do iluminismo, corporificando a noção de progresso constante por meio da razão e da ciência e a crença nas potencialidades do desenvolvimento de um sujeito autônomo e livre. Com o desenvolvimento das ciências humanas no século XX surgiu um novo ponto de vista: as observações acerca do desenvolvimento infantil, sobretudo os trabalhos decorrentes das teorias desenvolvidas por Piaget (1971 e 1977),

encantador. Enfeitiçar, embruxar ou encantar podem ser *zaubern*, *verzaubern*, *bezaubern*, *anzaubern* e encantamento se traduz o mais das vezes por *Verzauberung*, *Bezauberung* e *Zauberei*, que como *Zauber* também quer dizer magia, feitiçaria, bruxaria, encantaria e assim por diante”. (PIERUCCI, 2003:7-8)

demonstraram que a produção dos sujeitos é um processo imprevisível, extremamente complexo, jamais decidido por antecipação e que necessita de enormes investimentos.

As análises daí advindas estão em consonância com as práticas das sociedades tradicionais. Essas dedicavam muito tempo às atividades cerimoniais e rituais que constituíam os sujeitos em seus hábitos mentais e motores. Todo ciclo de vida era balizado por rituais que podiam durar vários meses. Não buscavam a produtividade no sentido habitual do termo, ou seja, não produziam bens materiais providos de valor de uso ou de troca, mas eram atividades que produziam os sujeitos e a socialização, que construía a sociedade, produzindo cultura e que davam a cada um sua identidade, bem como o conjunto das relações que articulavam a vida da comunidade.

As sociedades industriais não têm tirado daí lições necessárias, continuam subordinando a produção das pessoas à produção dos bens materiais, sob olhares de agentes para os quais o sujeito tem pouco lugar na economia. As sociedades modernas liberam os sujeitos das cadeias da dependência subjetiva, conferindo maior grau à liberdade individual, isso, no entanto, fora alcançado à custa de tratar os *outros* em termos objetivos e instrumentais. *Não havia escolha senão nos relacionarmos com “outros” sem rosto por meio do frio e insensível cálculo dos necessários intercâmbios monetários capazes de coordenar uma proliferante divisão social do trabalho* (HARVEY, 2004:34).

Pode-se pensar que aí se encontra a luz para entender a crise pela qual passa a sociedade contemporânea: a erosão das culturas singulares pelos fatores de mudança tem custado caro. *Seu custo pode ser medido nos sofrimentos físicos e psíquicos das centenas de milhões de seres humanos mal construídos, mal socializados, divididos entre vários mundos, destinados à violência que exprime seu sofrimento* (WARNIER, 2003:132).

A tradição pode ser entendida como sendo aquilo que persiste do passado no presente, presente em que ela continua agindo e sendo aceita pelos que a recebem e que, por sua vez, continuarão a transmiti-la ao longo das gerações. Não há tradição cultural que não esteja ligada a um dado grupo social, que não seja histórica e geograficamente situada. Por outro lado, embora, não haja nenhuma sociedade que não possua sua própria cultura, não se pode pensar que a cultura seja a reprodução idêntica de um conjunto de

hábitos imutáveis. As culturas mudam, pois estão imersas nas turbulências históricas e integram os processos de mudança.

Mas, ao mesmo tempo, toda cultura é transmitida por tradições reformuladas em função do contexto histórico que, ao fornecer repertórios de ação e de representação, preenchem a função de orientação, ou seja, dotam o sujeito da capacidade de estabelecer relações significativas e de acionar referências e esquemas de ação e de comunicação (WARNIER, 2003).

É um capital de hábitos incorporados que estruturam as atividades dos sujeitos, nas palavras de Bourdieu (1996): é um *habitus*, uma *estrutura estruturada e estruturante* que responde ao pólo da ação, em grande parte, à memória social e, mais modestamente, à criatividade e à mudança social. São as escolhas de ação que dominam as tradições e provocam as mudanças culturais e, assim, cada grupo conserva sua particularidade e defende sua identidade (re) contextualizando os bens importados.

Cabe lembrar que a noção de identidade encontrou amplo espaço no campo das ciências sociais a partir da década de 1970. A identidade é entendida como um conjunto de repertórios de ação, de língua e de cultura que permite a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele. Isso não depende somente do nascimento ou das escolhas realizadas pelos sujeitos, pois no campo político das relações de poder, os grupos podem fornecer uma identidade aos indivíduos.

Castells (2002b) adverte sobre a necessidade de se estabelecer distinção entre a identidade e o conceito sociológico de papéis. Os papéis são definidos e estruturados pelas instituições e organizações da sociedade, mas *identidades, por sua vez, constituem fontes de significação para os próprios atores, por eles originadas e construídas por meio de um processo de individuação* (p.23). As identidades são fontes importantes de significado por causa do processo de autoconstrução que as envolvem.

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço (op.cit. p.23).

Uma concepção de identidade que, por tanto tempo, serviu para estabilizar o mundo social, está em declínio, fazendo surgir novas identidades, fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A chamada “crise de identidade” é vista como parte do amplo processo de mudanças enfocado anteriormente, que está deslocando as estruturas e os processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Na sociedade em que ocorrem mudanças rápidas e profundas, o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de apenas uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, os atores sociais são confrontados por uma multiplicidade de identidades possíveis, com cada uma das quais podem se identificar ao menos temporariamente. As identidades, que compunham as paisagens sociais e que asseguravam a conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais (HALL, 2005).

As identidades podem ser formadas a partir de instituições dominantes, mas somente assumem tal condição quando os atores sociais as internalizam, construindo seu significado com base nessa internalização, por isso, talvez, seja mais pertinente falar de *identificação* em vez de identidade. Fala-se de identidade referindo-se a uma coisa acabada, mas falar de *identificação* é referir-se a um processo em andamento, já que *identificação* é contextual e flutuante.

Na contemporaneidade um mesmo indivíduo pode assumir *identificações* múltiplas que mobilizam diferentes elementos de língua, de cultura, de religião em função do contexto. Isso não quer dizer que uma pessoa possa perder de um momento para outro a sua língua, seus repertórios de ação, para se fundir em outra entidade sócio-cultural, já que a tradição, ou melhor, o sistema de *habitus* impregna, desde a infância, o corpo e a alma de maneira indelével. Mas é inegável que a identificação individual e coletiva pela

cultura tem como corolário a produção de uma alteridade em relação aos diferentes grupos culturais.

Para Castells (2002b) quem constrói a identidade coletiva são os determinantes do conteúdo simbólico da identidade e, constatando ser essa construção efetivada em contextos de poder, propõe uma distinção entre três formas e origens de construção de identidades que será extremamente útil a este trabalho. Primeiro ele fala da identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes; depois de identidade de resistência: criada por atores que se encontram em posições desvalorizadas ou estigmatizada pela lógica de dominação e por último de identidade de projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade.

Outro aspecto importante da *identificação* está relacionado ao caráter da mudança na modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como globalização e seu impacto sobre a identidade cultural. Ao lado da tendência à homogeneização global, há também uma fascinação pela diferença e pela mercantilização da etnia e da alteridade.

Na contemporaneidade essa tendência dá sentido às tentativas de reconstruir identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o fechamento e a tradição, frente ao hibridismo e à diversidade. Dois exemplos são: o ressurgimento do nacionalismo na Europa Oriental e o crescimento do fundamentalismo. Nacionalismos étnicos, alimentados por idéias tanto de pureza racial quanto de ortodoxia religiosa. Movimentos fundamentalistas, que buscam criar estados religiosos nos quais os princípios políticos de organização estejam alinhados com as doutrinas religiosas e com as leis dos livros sagrados.

Há um novo interesse pelo local, em certo sentido, a globalização explora a diferenciação local. Esse novo local não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, parece improvável que a globalização vá, simplesmente, destruir as identidades nacionais, é mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações globais e novas identificações locais.

Ao percorrer as narrativas dos protagonistas das tradições populares se percebe que esses têm sido hábeis na efetivação de estratégias que evitaram a destruição de uma parte da memória coletiva, pois percebem, com maior ou menor clareza, que essa destruição se trata da depreciação de algo que também lhes pertencem. É a defesa desse substrato simbólico que outorga a qualidade de pertencer e integra a identidade individual e coletiva que caracteriza os processos de resistência em sociedades abertas.

A memória, afirma Menezes (2004), é o suporte fundamental da identidade, funcionando como um mecanismo de retenção de informação e de conhecimento, articulando os aspectos multiformes da realidade, conferindo-lhes inteligibilidade. No entanto, a memória pode ser induzida e as tradições são inventadas ou (re) inventadas.

Os processos de resistências culturais engendrados pelas entidades da cultura popular são construídos por meio da articulação com seu entorno, são preservados pela memória coletiva e constituem fontes específicas de identificação. Essas identificações consistem em reações defensivas contra as condições impostas quer sejam por sistemas autoritários, quer seja pelas transformações globais, quer seja pelos processos de colonização e racionalização engendrados pela modernidade tardia.

No dicionário, o verbo resistir é definido como expressando a capacidade que têm os seres animados e inanimados de opor-se frente a um outro sistema de forças, mas o ato de resistir é, também descrito, como a capacidade que têm esses seres de lutar em defesa de algo (Ferreira, 1975). Dessa forma, resistir é, ao mesmo tempo, o resultado da ação de opor-se a algo, mas, também, o conjunto de estratégias utilizadas para defender uma posição, um lugar ou um conjunto de práticas culturais.

Por muito tempo a noção de resistência cultural tem apontado para a primeira definição: o conceito de resistência quando aplicado à cultura tem sido visto como um conjunto de práticas que são veículo das formas de oposição aos poderes constituídos. No entanto, a análise de sistemas culturais em países que venceram imposições autoritárias, como o Brasil e Espanha, fez perceber que os processos de resistências culturais ganharam novos contornos.

O processo de (re) significação porque passa as culturas populares constitui, em si mesmo, estratégia de resistência, quando o termo é entendido no segundo sentido acima atribuído. O processo de (re) significação, expresso neste estudo, se constitui em uma das estratégias adotadas por diversos segmentos da sociedade para defender um conjunto de práticas culturais.

O Estado, outrora opressor, deixou de ser objeto de oposição e passou a ser parceiro na preservação e promoção do universo simbólico que permeiam a cultura. Práticas inerentes à cultura popular e tradicional foram incorporadas aos planos governamentais, constituindo-se um novo campo de produção simbólico, marcado por um modelo de racionalidade pautado num processo que se define neste trabalho como de financerização da cultura.

O resultado da ação pública decorrente do processo de ordenamento administrativo, desencadeado pela promulgação de cartas constitucionais como a brasileira e a espanhola, não implicou na constituição de modelos de resistência cultural pautado na contraposição de novas formas de temporalidade e racionalidade. Seguindo as pistas deixadas por Habermas (1987) pode-se afirmar que ação cultural pública, ao sedimentar um sistema de incentivo cultural, favoreceu um processo de colonização, ou seja, as forças capitalistas passaram a intervir no planejamento da cultura, direcionando ações que antes caibam a outros âmbitos da esfera social. No entanto as forças colonizadoras não foram suficientemente hábeis para embotar o desejo de dialogar com o passado inerente às práticas da cultura popular.

Por outro lado, no contexto de mudanças que marcaram o final do século XX cabia às entidades da cultura popular efetivar um movimento duplo de participar das estratégias de constituição da nova ordem global, fugindo do isolamento local. Não há, como havia no Brasil e na Espanha ditatoriais, um sistema estatal com forte caráter opressivo contra o qual se opor. Também não se pode entender as estratégias locais como contrapostas a uma ordem global.

O caráter de resistência que antes podia ser analisado como capacidade que a cultura detinha ou detém de contrapor-se à racionalidade dominante, denuncia, num contexto

mais aberto e reflexivo, a capacidade que tem a cultura popular para estabelecer estratégias para se defender, articulando-se com seu entorno para se manter.

Resistir pressupõe a capacidade que detém as culturas para defender os traços distintivos que as marcam, isso implica a capacidade de articular estratégias variadas para manter-se uma história interna específica, com ritmo próprio, como um modo peculiar de existir no tempo histórico e no tempo subjetivo e é nesse sentido que o termo será usado ao longo desse trabalho.

Capítulo 2 – Do sujeito autônomo ao ator reflexivo

Ao se percorrer o caminho feito pelo Homem até a contemporaneidade, percebe-se que na modernidade idealizou-se uma sociedade que produziria uma vida melhor, ou seja, uma vida menos opressiva, menos carente. Esse Homem moderno, apostando na força de um modelo de racionalidade, percebeu a importância de investir no avanço técnico, na precisão de informações e nos métodos para criar a riqueza material e o dinamismo econômico que, enfim, produziriam os bens necessários para a emancipação das condições de carência material e de valores que até então o identificavam.

Na lógica capitalista, o desejo de enriquecer, aliado à luta pelo poder, geraria o impulso técnico que proporcionaria os meios ilimitados para se alcançar a plena realização e satisfação dos desejos humanos. Portanto, o Homem um inventor de artefatos, um audaz aventureiro do saber e da riqueza não seria mais *temente a Deus*, mas o construtor de seu futuro.

O princípio da dúvida, característica generalizada da razão crítica moderna, passa a permear a vida cotidiana e logo faz perceber que no discurso judaico-cristão do ser virtuoso não há apenas um Deus em mira, mas uma poderosa Igreja, mediando à interpretação da vontade divina. E assim a necessidade de liberdade do indivíduo é colocada em primazia. É necessário emancipá-lo da doutrina de comportamento prescrita pela cultura judaico-cristã.

Esse modelo de sociabilidade conduziu a uma compreensão do indivíduo como portador de potencialidades que, por meio de um processo civilizador racionalmente perseguido, poderia produzir uma sociedade na qual novos potenciais poderiam emergir

(DOMINGUES, 1999). Surgiria, então, uma sociedade da justiça, da fraternidade e da igualdade. Fruto de um processo histórico que, iluminado pelas luzes da razão, conduziria à emancipação dos sujeitos do obscurantismo, legado do medievo.

Evoluções éticas importantes se deram, na medida em que, desde o Renascimento, foi crescendo a convicção de que não se podia esperar, de uma moral enrijecida pelos séculos, o desenvolvimento de uma sociedade livre e participativa. É a liberdade do Homem em construir seus próprios conceitos que permitirá o surgimento e a afirmação de uma sociedade melhor, por outro lado, fortalece, progressivamente, a certeza de que seriam o conhecimento e a técnica, aquilo que Marx (1985) chamou de forças produtivas, as forças responsáveis pela superação dos problemas, das injustiças, das carências, das misérias e dos infortúnios da sociedade.

Gera-se a partir daí uma ruptura com velhas estruturas, conceitos e hábitos que atingem, em especial, as culturas ocidentais. Essa tendência vai alcançar seu auge nos anos 60/70 do século XX, época da revolução da contracultura, dos movimentos *hippies*, do consumo de drogas, da sexualidade livre, do colapso do matrimônio indissolúvel. Esta geração foi o vértice de um fantástico processo de libertação do corpo/das vestimentas das idéias/dos experimentos pessoais e sociais (CAPORELLI, 2001).

Se por um lado, no início, a burguesia reclamou um maior grau de liberdade à vida social, que permitisse conquistar espaços econômicos, liberdade para a decisão individual, para a experimentação científica, para as empreitadas empresariais. Por outro, os mecanismos de *desençaixe* produzidos afastaram os sujeitos dos centros de poder. Muitas das decisões econômicas e políticas que gerem a vida dos indivíduos ocorrem em *espaços e tempos* que não lhes são familiares. Como diz Elias (1994:137) *cada um dos cidadãos que, (...) conquistou a duras penas o direito de controlar seu próprio destino (...) não tem chance de influenciar os acontecimentos no plano global da integração.*

Esse sujeito emancipado ainda se constitui como um ideal a ser alcançado ou um ideal inalcançável. O Homem, em grau diferente dos seus ancestrais, ainda é tributário das forças da natureza, que reagem ativamente as suas ações, forçando-o a conduzir um novo modelo de sociabilidade, que inclui a natureza como parte ativa e necessária à

permanência da espécie no planeta. Percebe-se, também, que, além da emancipação dos sujeitos, a modernidade promoveu uma transformação do indivíduo no que diz respeito aos seus processos mais íntimos. Essa transformação, aliada a um movimento de *reflexividade*, permitiu a abertura das relações e vem impulsionando novas configurações sociais.

Quando os ideais de justiça, igualdade e fraternidade parecem ser os objetivos planetários, as normas morais, assim como as sociedades, não são mais entendidas como frutos de uma ordem transcendente, mas sim, como criação dos próprios seres humanos. Agora, o objetivo da existência de normas é assegurar a sobrevivência do grupo social e de cada indivíduo e só o acordo com esse objetivo justifica o seu cumprimento.

A ética moderna reclama que o máximo de membros da comunidade deva participar da elaboração de normas que afetam a vida da comunidade e toda vez que a vida for ameaçada pela existência de uma norma, seja ela moral, política ou econômica, a comunidade deve agir no sentido de transformar ou mudar essa norma. (SUNG & SILVA, 1995).

O Homem moderno acreditou no seu papel de guia da humanidade porque fora esclarecendo a si mesmo com as luzes da razão. Essa confiança em si é compartilhada pelos grandes intelectuais, profetas e luminares da humanidade, que se opõem aos poderes estabelecidos em nome da razão e da liberdade e tomam a palavra para defender os que não são capazes de se servir dela, por falta de instrução ou de recursos.

Essa compreensão só foi possível graças ao tributo dos teóricos das ciências humanas que, no transcorrer da modernidade, refizeram o curso das teorias de emancipação, recolocando como centro de suas preocupações o sujeito individual, visto como portavoza de um processo de transformação que dinamizou a sociedade moderna, conferindo-lhe um grau de abertura maior que todas as sociedades do passado. Tamanha abertura reclama hoje ao indivíduo mais responsabilidade com os processos de construção de sua própria trajetória no mundo.

A contemporaneidade torna os sujeitos sociais responsáveis pelo planeta, pelo cosmo. Tanta responsabilidade assusta àqueles que, reunidos em seus territórios, se vêem ameaçados pela urgência em procurar resposta para a construção de um tempo que possa ser compreendido e, assim, (re)significado. Mas, sobretudo, coloca para o Homem contemporâneo o problema de como construir sua identidade individual e coletiva num mundo aberto. Pois como afirma Giddens (2002:18) *as circunstâncias sociais não são separadas da vida pessoal, nem são apenas pano de fundo para ela.*

O que são ou serão os seres humanos não está mais prescrito nos destinos individuais e coletivos, nem mesmo é fruto de cumprimento de regras de condutas morais inflexíveis. O processo de emancipação dos sujeitos históricos, promovido pela modernidade, criou – para os homens e as mulheres que se aventuram a viver num mundo no qual as regras não são mais previamente definidas e são continuamente debatidas, no qual a indecisão é maior que a certeza – a dúvida quanto à opção mais correta a escolher, forçando-os à prática constante da reflexão como algo inerente à ação cotidiana.

1 – A sujeição ao campo: o criador no pensamento de Pierre Bourdieu

Se no passado alguns teóricos salientaram o peso que os arranjos sociais prévios exercem sobre os atores, e destacaram o aspecto coercitivo desses modelos, como fizeram Durkheim (consciência coletiva) e Parsons (normas sociais), outros vêem a estrutura como capacitadora de atores. Dentre esses últimos podemos destacar o sociólogo francês Pierre Bourdieu e sua tentativa de instituir o conceito de *habitus* como a síntese entre estrutura e ação.

O processo de autonomização do *campo*, descrito por Bourdieu (1996) descreve com riqueza de detalhes os meios pelos quais uma comunidade estético-expressiva objetiva um sistema de disposições inscrito no *habitus* de um grupo, classe ou fração de classe. Embora a posição no *campo* influencie o *habitus* dos atores que neles são formados, o agente criador é visto como um elemento estruturado que, embora não esteja numa *armadura de ferro*, age conforme lhe inspira sua posição na estrutura social.

Ao analisar o processo de autonomização do campo artístico, percebe-se como o sujeito criador é colocado como no interior de sua ambiência. O artista passa, então, a ser visto nos limites do seu tempo. Assim, seguindo as pistas deixadas por Bourdieu (1996), pensa-se que a arte não pode mais ser vista como a expressão de uma obra que manifesta a interioridade de uma imaginação genial, ela é, antes de tudo, a expressão do imaginário de uma coletividade.

Nas palavras de Hegel (2002) é a comunidade dos homens que toma consciência de si mesma na história. Esse caminho pode também ser exemplificado pela análise da passagem da idéia de criação livre e autônoma à idéia do criador como produto do campo artístico. Percebe-se, assim, o artista/criador como sujeito do seu tempo e das condições sócio-históricas que o produziram. Como bem exemplifica a teoria de autonomização do campo artístico desenvolvida por Pierre Bourdieu.

Operando com os conceitos de *habitus*, *campo* e *reprodução* Bourdieu mostra que, sendo o homem um ser social, os comportamentos que lhe parecem mais naturais, inatos, são produtos de múltiplas aquisições sociais. Esses conceitos permitem também compreender a lógica das práticas individuais e coletivas que permeiam as ações em diferentes esferas da sociedade. Assim, a personalidade individual é apenas uma variante de uma personalidade social.

Bourdieu (1996:205) diz que pretendia, *ao retomar a noção aristotélica de hexis, convertida pela tradição escolástica em habitus*, reagir contra o estruturalismo e sua estranha filosofia da ação, que fazia desaparecer o agente, reduzindo-o ao papel de suporte ou portador da estrutura. Contudo, será que a análise do processo de autonomização do campo permite entender o papel do agente, em especial do criador, como porta-voz de uma estrutura autônoma?

Na medida em que Bourdieu analisa o *campo* de produção como espaço marcado pelas relações objetivas entre as posições relativas que os agentes ocupam, de certa forma, acaba por trair seus princípios, pois é a estrutura das relações sociais que, em última instância, determina as formas de interação e não o agente. *Na tentativa de fundar uma teoria da prática que leve em consideração tanto às necessidades dos agentes sociais quanto a subjetividade da sociedade* (CANESIN, 2002:93-4), o sociólogo francês acaba

por desenvolver uma noção de *campo* como espaço, onde as posições dos agentes sociais já se encontram prefixadas, em função das relações objetivas que regem a estruturação da sociedade global.

A teoria de *campo simbólico* incorpora a idéia de que os grupos de status, em geral, monopolizam bens e oportunidades materiais e ideais que se atualizam mediante *estilos de vida*. A noção de *campo* expressa a luta concorrencial, estabelecida entre atores sociais numa estrutura social objetiva. Assim, as formas de mudança dependem do estado do sistema, ou seja, do repertório de possibilidades oferecido, no espaço em dado momento, para que sejam tomadas posições culturais; dependem também e, sobretudo, das relações de forças simbólicas estabelecidas entre os agentes e as instituições.

As instituições, tendo interesses inteiramente vitais nas possibilidades propostas, utilizam os poderes de que dispõem para realizar aquilo que lhes parece mais de acordo com suas intenções e seus interesses específicos. Os interesses institucionalizados acabam sendo impostos aos demais agentes do campo e a autonomia do sujeito criador é, então, minimizada. Bourdieu (1996) pontua ainda que a teoria do *campo* literário ou artístico não reduz o mundo das artes ou da literatura a uma população, ou seja, a uma soma de indivíduos ligados por simples relações de interação e mais precisamente de cooperação. O referido autor contrapõe uma visão puramente descritiva e enumeradora, ao colocar as relações objetivas como constitutivas da estrutura do *campo* e orientadoras das lutas, visando conservá-lo ou modificá-lo.

Se a orientação para a mudança depende dos interesses que norteiam os agentes, em função de sua posição na estrutura social do *campo* de produção; não é menos certo, como quer fazer crer Bourdieu, que ela dependa também do estado do sistema, ou seja, das possibilidades herdadas da história. São elas que, ao final, definem o que é possível e impossível de ser pensado ou realizado em um dado momento, num *campo* determinado. Não basta buscar no sujeito as condições ou possibilidades de realização e seus limites de conhecimento. É preciso delimitar também as condições sociais que determinam as possibilidades desse sujeito e as limitações experimentadas na construção do objeto.

A ciência das obras culturais supõe três operações: primeiramente a análise da posição do campo artístico ou literário, no seio do campo do poder e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo, a análise da estrutura interna do campo artístico e, por último, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do *campo*, encontram uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (BOURDIEU, 1996).

Pierre Bourdieu parte da premissa que o conceito de *habitus* permite sair de uma filosofia da consciência sem, contudo, anular o agente em sua vontade de operador prático de construções do real. É esse conceito que garante a coerência entre a concepção de sociedade e de agente social, fornecendo a mediação entre o individual e o coletivo. A sociedade é representada por um sistema de relações de forças, fundado na bipolaridade de poder existente entre dominantes e dominados. Isso significa que os grupos e as classes são portadores de modos de agir, sentir e pensar, ou seja, de culturas diferentes, determinadas por condições de produção social, também, diferentes. Por isso, há na sociedade inúmeras culturas e todas elas são arbitrárias, pois não foram produzidas e nem pertencem a uma sociedade inteira, mas à categoria particular de indivíduos.

Bourdieu & Passeron (1975) partem do pressuposto que tanto a educação escolar quanto as pregações religiosas são comunicações culturais exercidas mediante a capacidade que têm os grupos ou classes, detentores do poder, de impor, legitimamente, conteúdos culturais aos subalternos, dissimulando a base material do processo de constrangimento social. Esse processo é denominado de violência simbólica.

De forte inspiração durkheimiana, os conceitos desenvolvidos em *A reprodução*, dentre eles os de ação pedagógica, de autoridade pedagógica e de trabalho pedagógico, estão articulados de modo a enfatizar a educação ou a socialização como um processo de inculcação, ou melhor, de reprodução, que se desenvolve pela produção de *habitus*. Bourdieu & Passeron (1975) identificam a ação pedagógica e a comunicação cultural como tipos exemplares do conceito de violência simbólica e tomam o processo de

socialização, ao incorporar os *habitus* de classe, como produtor da filiação de classe dos indivíduos.

A ação pedagógica é entendida como uma imposição da cultural arbitrária de um grupo, ou de um poder reconhecido legitimamente, porque os grupos, classes ou fração de classes selecionam as significações que devem constar no conteúdo a ser inculcado, excluindo as que não interessam às relações de poder instituídas. Considerando-se o *habitus* como um sistema subjetivo, mas não individual, de estruturas interiorizadas, esquemas de percepção, concepção e ação que são comuns a todos os membros do mesmo grupo ou classe, destaca-se a importância da ação pedagógica familiar, responsável pela inculcação de um *habitus primário*, constituído das disposições mais antigas e, por isso mesmo, mais duradouras.

A ação pedagógica da socialização primária ou da primeira fase da formação do indivíduo é formadora de um *hábito primário característico de um grupo ou de uma classe que está no princípio da constituição ulterior de outro hábito* (BOURDIEU e PASSERON, 1975:53). O *habitus* produzido mediante a ação pedagógica familiar é a condição fundamental para a estruturação das experiências escolares; por sua vez o *habitus*, transformado pela ação pedagógica escolar, constitui um requisito para a estruturação das experiências futuras. Sejam elas referentes à formação profissional ou próprias da constituição da biografia do indivíduo em relação aos grupos/classes de que participa, por exemplo, a forma de assimilar as mensagens produzidas e defendidas pela indústria cultural.

Isso significa que as práticas sociais e suas representações não são nem totalmente determinadas, uma vez que os agentes fazem escolhas, nem totalmente livres, pois essas escolhas são orientadas pelos *habitus*. Por outro lado, se o *habitus* é o produto da filiação social, ele se estrutura em relação a um *campo* que exerce sobre os agentes uma ação pedagógica e tem como efeito fazê-los adquirir os saberes indispensáveis à inserção correta nas relações sociais.

O *campo* tem sua história objetivada na estrutura e é sua lógica que tende a selecionar e a consagrar todas as rupturas. Portanto, toda ruptura legítima se inscreve na continuidade do *campo*. Existem *campos* fundados sobre um *habitus* que supõe

propriedade muito particular, por exemplo, o *campo de produção simbólica*. É assim que os agentes, portadores dos mesmos sistemas de disposições e realizando um projeto individual, concordam, espontaneamente e sem saber, com milhares de outros que pensam, sentem e escolhem como eles. Nas palavras de Bonnewitz (2003:87) *o habitus é um princípio que instaura uma orquestração das práticas sem maestro (ou antes, como um maestro invisível)*.

Para Bourdieu (1996:289) *as práticas dos escritores e dos artistas, a começar por suas obras, são os produtos do encontro de duas histórias, a da produção da posição ocupada e a da produção das disposições de seus ocupantes*. Contudo, em sua análise de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, deixa claro que o sistema de disposições do agente é, também, condicionado pela sua origem social.

Como em *A educação sentimental*, os “herdeiros” detêm uma vantagem decisiva quando se trata de arte pura: o capital econômico herdado, que liberta das sujeições e das urgências da demanda imediata (...) e dá a possibilidade de “resistir” na ausência de mercado, é um dos fatores mais importantes do êxito diferencial dos empreendimentos de vanguarda e de seus investimentos a fundo perdido, ou a longuíssimo prazo (op. cit. p.103).

Por outro lado, frisa que, a representação carismática do escritor como criador individual leva a colocar entre parênteses tudo o que se acha inscrito na posição do autor no seio do *campo* de produção simbólica e na trajetória social que para ali o conduziu. Bourdieu (1987) recusa a idéia de gênio criador, pois para ele as normas que regem a relação com a obra de arte são produtos das condições sociais e é sobre as condições sociais que o sociólogo deve debruçar-se para fazer ciência. São as condições objetivas que, ao final, determinam as práticas e os limites da experiência que o agente pode ter de suas práticas e das condições que as determinam.

O criador é colocado no interior de sua ambiência, ou melhor, no *campo* de produção cultural. Assim, como se afirma no início deste capítulo, enquanto obra de um sujeito limitado a um *campo* de produção, a arte mais que expressão de uma interioridade manifesta é, como pensa Hegel (2002), uma forma particular sob a qual o espírito se manifesta e revela um sistema de disposições objetivamente construído. O espírito em Hegel, não se limita a um sujeito individual, é, pelo contrário, a comunidade dos

homens que toma consciência de si mesmo na história. A arte seria, portanto, como a religião e a filosofia, uma das manifestações do espírito humano.

Se a arte é produto do espírito ou, mais exatamente, uma das formas em que o espírito se manifesta, é claro que a obra de arte não tem por objetivo descrever uma realidade já dada, acabada e, portanto, imperfeita. A arte será um interior que procura exteriorizar-se, um sentido que quer tornar-se sensível, uma substância complacente que se manifesta.

Sabe-se que o homem é um animal estético. É fato inegável que a história da civilização de todos os tempos, em todos os quadrantes da terra, comprova o uso constante dos adjetivos belo, verdadeiro, útil, bom como categorias fundamentais para qualificar o comportamento humano ou qualquer outro objeto da sua experiência. Por outro lado, pode-se afirmar que existe uma obra de arte quando o sentimento que anima o artista a criar é comunicado por uma linguagem expressiva.

De fato, não só o ato estético, mas para que qualquer ato do espírito humano se complete, é necessário que seja colocado de forma que consiga ser expresso aos outros na esfera do sensível. Todo ato estético – seja ele prevalentemente contemplativo ou criador – é uma ato expressivo comunicante e se a arte é fruto de um ato comunicante, envolvendo o ato criador e/ou contemplativo, é necessário repensar o papel desses dois agentes (o criador e o contemplador) no *campo* de produção artística.

Ao processo de compreensão da arte como obra de gênio individual, que nasce na renascença e culmina no século XIX (PINHO, 1989), vemos sobrepor-se uma idéia de arte como resultado da genialidade de uma coletividade. Isso permite um novo entendimento dos mecanismos pelos quais a obra de arte se constrói. Como diz Bourdieu (1996), jamais o trabalho artístico esteve tão tributário de todo um acompanhamento de comentários e de comentadores que contribuem diretamente para a produção da obra, por sua reflexão sobre uma arte que, muitas vezes, incorpora uma reflexão sobre o trabalho artístico.

Inspirado em Michel Foucault e na sua idéia de que os produtores culturais têm em comum um sistema de referências, Bourdieu (1996) estabelece o conceito de *espaço*

possível. É por meio desse conceito que explica como os produtores de uma época são, ao mesmo tempo, situados, datados e relativamente autônomos em relação às determinações ditadas pelos ambientes econômico e social, mas ao mesmo tempo, uns situam-se em relação aos outros. O *espaço possível* transcende aos agentes singulares. Funciona como uma espécie de sistema de referências com marcas comuns, enfim um conjunto de coordenadas, que os produtores culturais têm em comum.

A relação que se estabelece entre as posições e as tomadas de posição no interior do *campo* não têm determinação mecânica, cada agente constrói seu projeto criador em função de sua percepção das possibilidades disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e de apreciação inscritas em seu *habitus*.

É habitual ouvir que o artista antecipa o futuro. A própria história da arte apresenta biografias de artistas que, marginalizados no seu tempo, encontram no futuro o espaço possível e necessário à compreensão de suas formulações. Dessa forma, na linguagem do senso-comum, o artista vive tempos que ainda não de vir. Contudo, no discurso que intenta apresentar a arte como ciência, não é possível uma viagem no tempo – as máquinas do tempo só existem na ficção. Por outro lado, poder-se-ia dizer que não se está considerando a existência dos videntes, bruxos e feiticeiros, no entanto, mesmo acatado esse postulado, não é pela arte que tais capacidades se manifestam.

É o conceito de *espaço possível* que, na preocupação de fazer ciência, permite compreender esse fenômeno sem ferir nenhum postulado científico e, mais que isso, afirmar a existência de uma criatividade comum inerente ao campo de produção que serve de substrato às diversas criações. Pois bem, se para os indivíduos como para a coletividade existem estruturas em estado de inconsciência ou pré-consciência, o artista bem como todos os grandes criadores são aqueles que trazem essas estruturas à consciência.

Mais do que avançar no tempo, o gênio criador é aquele que domina seu tempo, ou melhor, domina o esquema de disposições inscrito no *campo* e torna presentes estruturas, valores e intenções que estão para a coletividade como estruturas futuras ou inconscientes, mas que já fazem parte dos *habitus* inscritos no interior do *campo de produção simbólica*.

Enquanto alguém que antecipa o real, o artista, e todos os grandes criadores, não é mais o único responsável pela criação. Essa passa a ser produto das possibilidades objetivadas no espaço possível inerente ao campo de produção simbólica. A potência coletiva cria uma obra de arte ou, parafraseando Bourdieu, um *campo* cultural que se manifesta com sua autonomia e singularidade expressiva. É a partir dessa arte generalizada, reflexo de uma estética como faculdade do sentir em comum, que a ênfase é colocada não mais sobre o objeto artístico como tal, mas sobre o processo que faz admirar esse objeto. Assim, o autor singular e a obra de arte são inseridos no sistema de relações de que fazem parte e que tornam possível a obra e o artista.

As estratégias dos agentes e das instituições que estão envolvidos nas lutas, isso é, a tomada de posição, depende do lugar que ocupam na estrutura do campo. E a inclinação desses agentes para conservar ou transformar a estrutura leva a perpetuar as regras do jogo ou então a subvertê-las. As lutas entre consagrados (dominantes) e vanguarda (dominados) dependem, também, do espaço de possibilidades formado para orientar a busca de soluções. O agente integrante do jogo não pode deixar de situar-se, distinguir-se e assim aceitar tacitamente as limitações e as possibilidades inerentes ao jogo que se apresenta a ele como *coisa a fazer*, formas de criar, maneiras de inventar, em resumo, como possibilidades dotadas de maior ou menor *pretensão de existir* (BOURDIEU, 1996).

Pode-se concluir que o processo de autonomização do campo descrito por Bourdieu descreve, com riqueza de detalhes, o processo pelo qual uma comunidade expressiva objetiva um sistema de disposições inscrito nos *habitus* de um grupo, classe ou fração de classe, mas compreende o agente criador como elemento estruturado que age conforme lhe inspira sua posição no jogo.

No entanto, essa abordagem permite antever a possibilidade de se postular a existência de uma criatividade coletiva, uma criatividade comum aos diversos agentes inscritos num *campo* por meio de um *habitus* internalizado desde a fase primária de socialização, que serve de substrato às diversas criações sociais.

A trajetória efetuada por Bourdieu (1987 e 1996) revela o ingresso do modelo de racionalidade econômico-administrativa moderno num campo de produção simbólica:

as artes (vistas agora como produto de uma psique singular inscrita num *campo* simbólico); exemplifica o pensamento de Weber (1998), que aponta a importância da diferenciação de esferas de valor para a fase de nascimento e manutenção do capitalismo e, sobretudo, revela como os modelos hegemônicos de criação e circulação de patrimônios culturais se institucionalizam.

A estilização artística dos padrões expressivos, – que inicialmente se integrava ao culto religioso, bem como fazia parte das ornamentações das igrejas e dos templos, das danças e dos cantos rituais, com encenação de episódios importantes –, torna-se independente como formas de produções artísticas ligadas primeiramente às cortes, depois aos mecenas e, finalmente, às formas de produção artísticas capitalistas.

O processo de autonomização do campo artístico, que viabilizou a inserção da arte no mercado capitalista (BOURDIEU, 1996; HABERMAS, 2003; WEBER, 1998), revela como se constituem os procedimentos artísticos modernos, mas não abarca toda a produção cultural que sobrevive na modernidade, sobretudo aquelas que, de certa forma, não se desprenderam dos legados dos grupos subalternos.

2 – Jüngen Habermas e o resgate da racionalidade comunicativa nos processos humanos de interação

É Max Weber quem introduz o conceito de racionalização para descrever o processo de desenvolvimento existente nas sociedades modernas. Esse processo se caracterizaria pela ampliação crescente de esferas sociais que são submetidas a critérios instrumentais de decisão racional, isto é, critérios de adequação e organização de meios em relação a determinados fins.

Os teóricos da Escola de Frankfurt (ADORNO e HORKHEIMER, 1986; MARCUSE, 1982) fizeram uma crítica da racionalidade instrumental que, segundo esses autores, afastou do exame da razão todas as questões sociais que não podiam ser resolvidas na perspectiva da relação meio-fins e que fugiam do âmbito das questões relativas à economia e à eficácia dos meios.

Jürgen Habermas, considerado por muitos o herdeiro da tradição da Escola de Frankfurt, visualiza o resgate de uma racionalidade comunicativa em esferas de decisão, que foram penetradas por uma racionalidade instrumental, do âmbito da interação social. Assim sendo, é possível que o homem, por meio do diálogo, possa retomar o seu papel de sujeito. Para Habermas (1987) a ciência e a técnica ampliam as possibilidades humanas, libertando o homem do jugo das necessidades materiais, mas o autor é contrário à universalização da ciência e da técnica. Isto é, contra a penetração da racionalidade científica, instrumental, em esferas de decisão na qual deveria imperar outro tipo de racionalidade: a racionalidade comunicativa.

O trabalho e a interação social, âmbitos do agir humano, são os elementos centrais que norteiam o pensamento do pesquisador alemão. Por trabalho entende-se aqui o processo pelo qual o homem se emancipa progressivamente da natureza; e por interação, a esfera da sociedade em que normas sociais se constituem a partir da convivência entre sujeitos capazes de comunicação e ação e na qual prevalece a ação comunicativa.

Com o crescimento das forças produtivas a empresa capitalista passou a intervir no planejamento da vida econômica, direcionando decisões que anteriormente cabiam à esfera social e assumindo atribuições que eram tradicionalmente da competência dos aparelhos do Estado. Este último, por sua vez, passou a intervir diretamente na economia, assumindo, no capitalismo contemporâneo, a função de preservar as relações de produção, submetendo-se às determinações do capital global, com o qual busca conciliar interesses nacionais.

Nesse momento, surge Estado do Bem-Estar, para compensar as disfunções do sistema capitalista, buscando proporcionar à população condições de educação, saúde, habitação e trabalho. Mas quando a esfera política passa a orientar suas ações para a prevenção dos aspectos disfuncionais dos sistemas, sua função de espaço de discussão sobre a realização de convivência social com fins éticos, que visam atender aos interesses coletivos, enfraquece.

A política passa, na concepção do referido autor, a se ocupar mais com a solução de problemas técnicos do que com questões que dizem respeito à interação social, já que a busca por soluções de âmbito realmente social envolve o diálogo. As instituições sociais

perdem, portanto, a ligação com os fins para os quais foram criadas. O Estado, subtraído de parte de suas funções sociais, se alicerça em uma administração burocrática que, imbuída de uma racionalidade instrumental, pretende dotá-lo de eficácia na gestão dos problemas sociais.

A racionalidade instrumental, na trajetória de ampliação de seu campo de atuação, substituiu de forma crescente o espaço da interação comunicativa que havia anteriormente no âmbito das decisões práticas que diziam respeito à comunidade. Dessa forma, caem por terra as antigas formas ideológicas de legitimação das relações sociais de poder. Já não se questiona mais se as normas institucionais vigentes são justas ou não, mas somente se são eficazes, isto é, se os meios são adequados aos fins propostos. Os valores éticos e políticos foram submetidos aos interesses instrumentais e reduzidos à discussão de problemas técnicos.

O processo de comunicação que visa ao entendimento mútuo está na base de toda interação, pois somente uma argumentação em forma de discurso permite o acordo de indivíduos quanto à validade das proposições ou à legitimidade das normas. Assim, o esvaziamento da ação comunicativa penetra na racionalidade instrumental e no âmbito da ação humana interativa, gerando, no Homem contemporâneo, formas de sentir, pensar e agir fundadas no individualismo, no isolamento, na competição, no cálculo e no rendimento.

A proposta de Habermas é substituir o conceito de razão prática, que media a relação entre sociedade e racionalidade, pelo conceito de razão comunicativa, a partir do qual seria possível compreender o problema da integração social sob a ótica da tensão entre faticidade e validade.

Ao tentar reunir a tensão entre estrutura e ação em um só corpo na sua teoria da modernidade, Jürgen Habermas distingue os processos de modernização societária (processos de racionalização ocorridos nos subsistemas econômico e político), dos processos de modernidade cultural (onde ocorrem os processos interativos). A modernização societária apresenta-se sob dois aspectos: a constituição de uma economia de mercado, baseada no princípio do lucro, na relação capital-trabalho, no cálculo da rentabilidade, na eficiência e na eficácia; e a instituição do Estado racional

legal, calcado no sistema jurídico, na burocracia efetiva, no exército e na polícia. Já a modernidade cultural refere-se às transformações ocorridas no interior do subsistema cultural, pertencente ao *mundo vivido*. Aqui, observam-se os processos de diferenciação e autonomização descritos por Bourdieu (1996).

Habermas (2003) analisa o que denomina de processo de racionalização do mundo da vida em seus três elementos: a cultura (o conjunto de símbolos, em particular corporificados na linguagem), os processos de socialização dos indivíduos (sua educação e incorporação de uma personalidade sadia dentro de uma forma de vida coletiva específica) e as instituições (o conjunto de comportamentos regularizados e socialmente sancionados). Inspirado na obra de Jean Piaget, afirma que, inicialmente, o *mundo da vida* seria egocêntrico e indiferenciado, ou seja, a sociedade se veria como o centro do universo, subestimando a natureza e a subjetividade de seus membros, que não possuiriam qualquer vestígio de individualização.

Aos poucos, os processos interativos se tornariam mais reflexivos e abertos, tornando possível o tratamento da natureza, da subjetividade individual e das normas sociais como independentes e distintas. Essa maior fluidez permitiria que os conteúdos do *mundo da vida* e das consciências individuais fossem menos rígidos e que os indivíduos em interação pudessem contar com a possibilidade de questionar mutuamente suas ações, tornando-se progressivamente abertos à reivindicação de validade.

Para o pensador alemão, as comunicações que os sujeitos estabelecem entre si, mediadas por atos de fala, dizem respeito sempre a três mundos: o mundo objetivo das coisas, o mundo social das normas e instituições e o mundo subjetivo das vivências e dos sentimentos. As relações com esses três mundos estão presentes, ainda que não na mesma medida, em todas as interações sociais.

A cada um desses mundos correspondem diferentes pretensões de validade. Ao mundo objetivo correspondem pretensões de validade referentes à veracidade das afirmações feitas pelos participantes no processo comunicativo; ao mundo social correspondem pretensões de validade referentes à correção e à adequação das normas, e ao mundo subjetivo – das vivências e sentimentos – correspondem pretensões de veracidade, o que

significa que os participantes do diálogo estejam sendo sinceros na expressão dos seus sentimentos.

Isso quer dizer que se podem questionar afirmações e idéias quanto à sua verdade (no que se refere à natureza), à sua veracidade (no que tange à expressão de estados subjetivos) e à correção normativa (no tocante às regras sociais). Em suma, amplia-se o espaço para um intercâmbio mais livre entre os sujeitos, que se vêem cada vez menos conduzidos por interpretações fixas das tradições dentro das quais transcorrem suas vidas.

À medida que a coordenação da vida social vai ficando cada vez mais sobrecarregada, – em virtude das convenções sociais tornarem-se menos rígidas e a vida cotidiana menos predefinida, com os sujeitos tendo de entender-se cotidianamente – surgem os *sistemas* auto-regulados, que farão uso de formas não lingüísticas para a coordenação da vida social. Esses *sistemas* se deslocariam do *mundo da vida* e formariam esferas distintas e específicas de relações sociais (HABERMAS, 1987).

Se anteriormente as funções de reprodução material e o exercício do poder se realizavam em conjunto com a produção da cultura, a reprodução das instituições sociais e das personalidades individuais, esse quadro teórico aponta que, em virtude da maior diferenciação social, o dinheiro e o poder assumem o papel exclusivo de mediar, de coordenar, os demais processos. Ter-se-ia, então, uma racionalização progressiva na esfera da ação instrumental, cujos domínios são o aparelho político-administrativo, no caso o poder e a economia, articulados pelos mercados auto-regulados, no caso o dinheiro.

Assim, a modernidade assistiria a expansão de sistemas auto-regulados e de sua tendência a colonizar, subordinando à lógica e as operações interativas à lógica do dinheiro e do poder. Isso levaria a patologias severas, uma vez que a cultura, as instituições e a personalidade só podem reproduzir-se por intermédio do *mundo da vida* e, segundo Habermas, da ação comunicativa. Enfim, embora Habermas reconheça a existência de potenciais cognitivos e morais mais reflexivos e universalistas – disponíveis na estruturas de consciência e que poderiam permitir maior autonomia aos

agentes sociais – localiza uma patologia na sociedade contemporânea: a falta de estruturas capacitadoras.

Para o teórico alemão, fazem-se necessárias estruturas sociais que capacitem à ação individual e favoreçam o surgimento de estruturas de consciências que possam fazer uso dessas estruturas sociais. Em Bourdieu seria no *habitus* que se encontraria a síntese entre a estrutura e a ação individual, já para Habermas, essa síntese se daria a partir de uma esfera pública reconstituída e estruturada em uma nova sociedade civil – capaz de impor limites às investidas dos *sistemas* auto-regulados – e no avanço das concepções de cidadania que subjazem ao estado de direito moderno.

3 – Anthony Giddens: reflexividade e (re) invenção das tradições

A modernidade pode ser entendida, na significação que lhe deu Max Weber, como o desfecho de processos cumulativos de racionalização. Mas Rouanet (2000) teoriza sobre um segundo vetor da modernidade que não tem a ver com a eficácia e sim com autonomia. Sua matriz é o projeto da ilustração que engloba uma concepção emancipatória. Na sociedade moderna coexistiriam dois vetores contraditórios: ela seria uma *armadura de ferro*, mas, também, uma promessa de autonomia; o reino da racionalidade instrumental, mas, também, o prenúncio de uma humanidade mais reflexiva e, por isso mesmo, mais autônoma.

Os estudos sociológicos ainda refletem essa dualidade presente nos debates iniciais da sociedade moderna, na medida em um dos eixos fundamentais de suas análises tem sido o que se convencionou chamar de relação entre estrutura e ação. O indivíduo seria autônomo? Até que grau estaria submetido à sociedade e à cultura? O Homem contemporâneo vive numa *armadura de ferro* ou realizou essa promessa de autonomia? Tanto o funcionalismo quanto o estruturalismo vão enfatizar a preeminência do todo social sobre as partes individuais. Divergindo dessas duas concepções, a hermenêutica e a sociologia interpretativa, ao colocar no centro de suas preocupações a subjetividade, impõem a preeminência no sujeito.

Mas Giddens (2003) tem por ambição por fim a essa dicotomia ao frisar que *o domínio básico de estudo das ciências sociais, de acordo com a teoria da estruturação, não é a experiência do ator individual nem a existência de qualquer forma de totalidade social, mas as práticas sociais ordenadas no espaço e no tempo* (p.02). Para esse autor as atividades sociais humanas são recursivas, ou seja, *não são criadas por atores sociais, mas continuamente recriadas por eles através dos próprios meios pelos quais eles se expressam como atores. Em suas atividades e através destas, os agentes sociais reproduzem as condições que tornam possíveis essas atividades* (p.03).

Anthony Giddens considera que os princípios dinâmicos da modernidade ainda se encontram presentes na contemporaneidade. Em função disso, em vez de nomear as sociedades do presente como pós-moderna, pós-industrial ou pós-colonial prefere a terminologia modernidade alta ou tardia. Alta modernidade, modernidade tardia ou modernização reflexiva, portanto, são definidas pelo autor, como ordem pós-tradicional, que, longe de romper com os parâmetros da modernidade propriamente dita, radicaliza ou acentua suas características fundamentais.

A discussão tem início com o reconhecimento de que, em uma sociedade tradicional, a identidade social dos indivíduos é limitada pela própria tradição, pelo parentesco, pela localidade. A modernidade, caracterizada como uma ordem pós-tradicional, ao romper com as práticas e preceitos preestabelecidos, enfatiza o cultivo das potencialidades individuais, oferecendo ao indivíduo uma identidade móvel, mutável. É, nesse sentido, que, na modernidade, o *eu* torna-se, cada vez mais, um projeto reflexivo, pois onde não existe mais a referência da tradição, descortina-se, para o indivíduo, um mundo de diversidade, de possibilidades abertas, de escolhas. O indivíduo passa a ser responsável por si mesmo e o planejamento estratégico da vida assume especial importância.

O centro de análise desta teoria fundamenta-se na produção e reprodução da sociedade, ou seja, o sociólogo inglês se insere em um contexto que analisa a articulação entre sociedade e indivíduo, tentando realizar uma síntese entre a sociologia estrutural e o funcionalismo, de forma a conjugar estrutura e ação no mesmo corpo teórico, intitulado *teoria da estruturação*.

Giddens (2001) procura demonstrar como o senso comum se apropria dos conhecimentos das ciências sociais, de modo a relê-los e reinterpretá-los, conferindo-lhes nova roupagem. Por sua vez, as ciências sociais, ao estudar o senso comum, promovem uma leitura de suas concepções de modo a apropriá-las e reinterpretá-las à luz das teorias sociais. Em decorrência disso, tem-se um processo reflexivo, no qual as ciências e o senso comum são, concomitantemente, construtores e produtos da mesma relação social.

Para Anthony Giddens é impossível discorrer sobre a constituição das sociedades modernas, em sua complexidade atual, sem levar em conta as conseqüências que a globalização ou os riscos sociais imprimem tanto ao indivíduo quanto à coletividade, contribuindo de forma decisiva para afetar os aspectos mais pessoais da existência. Mas nesse contexto, os indivíduos não são entidades passivas determinadas por influências externas. Portanto, ao forjarem suas auto-identidades, contribuem para provocar influências sociais que são globais em suas conseqüências e implicações.

Giddens centra sua atenção nas razões e motivações que levam os atores a agirem de determinada forma. Para ele é na conduta cotidiana das pessoas que se moldam e se transformam as sociedades humanas. Os indivíduos vivem e se organizam por meio de processos dinâmicos de interação social que *estruturam* práticas sociais construídas pela relação tempo-espaço. Conseqüentemente, os sistemas sociais não têm estruturas, eles apenas exibem *propriedades estruturais*, ou seja, reproduzem práticas sociais.

Ao percorrer a obra desse autor inglês a atenção do leitor é remetida constantemente para duas dimensões: a *estrutura* e a *ação*. Da primeira, destaca-se sua relativa invariabilidade no espaço e no tempo. Da segunda, percebe-se que funciona como um reduto para o sujeito. Mas é da interação entre essas duas dimensões que se produz um alto dinamismo nas sociedades modernas. De modo que, a *estruturacão* da sociedade é constituída ao longo do tempo e do espaço. Os agentes nascem em um contexto em que as estruturas já estão dadas, entretanto, modificam tais estruturas em um processo transformador permanente, ao passo que a própria estrutura também os modifica. O indivíduo, como membro de uma coletividade, tem capacidade de transformar as coisas por meio de sua ação, atuando reflexivamente em uma estrutura.

Para o sociólogo inglês os atores são sempre reflexivos e podem alterar seu comportamento a qualquer momento. Isso produz um fluxo constante de mudança social. Embora descarte a identificação da ação com a racionalidade e a transparência dos sujeitos em relação a si mesmo, subdividindo a consciência em prática e discursiva. Enfatiza que os atores são sempre hábeis na vida social, sem que isso implique, necessariamente, um conhecimento mais conceitual, portanto articulável discursivamente, das regras que regem seus processos interativos. Mesmo que, muitas vezes, para os sujeitos seja possível traduzir suas ações em explicações bem articuladas.

A consciência discursiva cumpre aqui um papel crucial, mas não exclusivo, sendo ainda mais reflexiva e capaz de proporcionar a racionalização da ação por parte dos atores. O que possibilita explicações de projetos definidos, garantindo, aos atores bem socializados, recursos emocionais para trafegar pelos caminhos da vida social moderna.

Para Giddens (2002) a estrutura está cristalizada em traços sociais da memória, incorporados pelas instituições e pelas mentes dos indivíduos. E tem, assim, um caráter virtual, uma vez que existe fora do tempo e do espaço, sendo objetivada na constituição dos sistemas sociais. Isso quer dizer que a estrutura é, simultaneamente, composta de regras e recursos, que definem parâmetros e fornecem os instrumentos para a ação dos indivíduos. Ela permitiria, assim, ao mesmo tempo a existência de *armaduras de ferro* e a possibilidade de autonomização dos sujeitos.

Esse autor inglês não é o único a apontar que a *modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência* (Giddens, 2002:09). Touraine (1994) já havia abordado teoricamente o processo de subjetivação. Para o sociólogo francês a modernidade é marcada pela referência a um sujeito libertado. Esse fato coloca como princípio central dessa ordem o controle sobre as ações e os comportamentos na composição da história pessoal.

No entanto, o sociólogo inglês avança ao apontar que as transformações introduzidas pelas instituições modernas se entrelaçam de maneira direta com a vida individual, ou seja, as mudanças que ocorrem em aspectos íntimos da vida pessoal estão diretamente ligadas ao estabelecimento de conexões sociais de grande amplitude.

Os processos de transformação da auto-identificação e a globalização são as chaves que Giddens encontra para desvendar os dois pólos do binômio local-global, proposto pela alta-modernidade. Ao mesmo tempo, que firma um novo paradigma para as análises da estrutura social, sem cair no imperialismo do sujeito ou do objeto social. Hoje as relações pessoais oferecem oportunidades de intimidade e de auto-expressão ausentes em contextos tradicionais e permitem que os indivíduos, ao enfrentarem problemas pessoais, tenham uma participação ativa, ajudando a reconstruir o universo da atividade social à sua volta.

A vida social moderna estaria caracterizada por processos de reorganização do tempo e do espaço que, associados aos mecanismos de desencaixe, radicalizam e globalizam traços institucionais preestabelecidos pela modernidade e que atuam na transformação do conteúdo e da natureza da vida social cotidiana. Do mesmo modo que, a experiência, canalizada pelos meios de comunicação, influencia tanto a auto-identidade quanto a organização das relações sociais; a transformação do tempo e do espaço, em conjunto com os mecanismos de desencaixe, afastam a vida social da influência de práticas e preceitos preestabelecidos.

Nas sociedades tradicionais os traços simbólicos ocorriam por meio de contatos marcados por características distintas das atuais. O passado era honrado e os símbolos eram valorizados porque continham e perpetuavam a experiência. Além de ser *uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro* (Giddens, 1991:44).

As sociedades modernas são sociedades de mudança. Entretanto, não podem ser definidas apenas como a experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas como uma forma na qual a *reflexividade* da vida social consiste no fato de que *as práticas são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações renovadas sobre estas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter* (p.45).

O rompimento, ainda que parcial, com uma ordem tradicional, ao mesmo tempo em que promove certa autonomia pessoal, retira também uma sensação de firmeza das coisas, podendo se constituir em grande fonte de ansiedade para o indivíduo. Na ausência de

uma autoridade definitiva, ao indivíduo cabe escolher e decidir em que acreditar. Várias são as correntes, vários são os discursos, várias são as teorias. Cada um realiza a sua síntese pessoal e desenvolve o seu projeto reflexivo individual.

Esse projeto reflexivo diz respeito, portanto, a um mundo cada vez mais constituído de informação, e não de modos preestabelecidos de conduta. Desse modo, o indivíduo sente-se obrigado a viver realizando escolhas contínuas que passam a compor a sua narrativa de identidade, sempre aberta a revisões. A reflexividade da modernidade, considerada pelo autor uma das maiores influências sobre o dinamismo das instituições modernas, permite vislumbrar de que forma a modernidade, fenômeno global de longo alcance, altera a natureza da vida social cotidiana.

Nas condições da alta modernidade, sensações de inquietude e ansiedade podem se infiltrar na experiência cotidiana dos indivíduos, pois a narrativa da auto-identidade torna-se inerentemente frágil diante das intensas e extensas mudanças que a modernização provoca. Entretanto, ainda que a modernidade seja inerentemente suscetível à crise, por outro lado, favorece a apropriação de novas possibilidades de ação ao indivíduo, oferecendo oportunidades de revisão de hábitos e costumes tipicamente tradicionais.

Dos estudos sociológicos contemporâneos aqui apresentados pode-se depreender que a sociedade não é herdada. Ela é, ao contrário, continuamente construída nas ações cotidianas, realizadas diuturnamente, que tecem os contornos da sociedade ao mesmo tempo em que as individualidades são construídas. Algumas vezes, os laços que estruturam a racionalidade moderna são vistos como apertados demais, aprisionando os seres humanos numa gaiola anódina de rotina burocrática.

A teoria proposta pelo sociólogo britânico quer fazer crer que as estruturas construídas na modernidade permitem a emergência de sociedades nas quais as subjetividades são mais abertas, produzindo sujeitos reflexivos, que têm de se entender por meio de espaços públicos, como almeja Habermas (2003), ou por intermédio de uma sociedade constituída a partir de modelos ordenadores mais abertos e, por isso mesmo, mais democráticos.

Nessas sociedades, a busca por raízes, de autenticidade em relação a outro lugar ou outro tempo imaginado, tem sido um fato de (re)invenção das tradições e da procura da autenticidade. O iluminismo pretendeu destruir a autoridade da tradição, mas seu sucesso foi parcial (GIDDENS, 2000), pois a tradição continuou fortemente entrincheirada. Por mais paradoxal que possa parecer, o alto grau de reflexividade social, favorece o surgimento de uma preocupação com a reconstrução da tradição como um mecanismo capaz enfrentar as demandas cambiantes das sociedades modernas.

Capítulo 3 – Cultura como política de Estado

Para Barbalho (2005) a política cultural é o conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura e se constitui do pensamento estratégico que compõe os meios e os fins norteadores das ações nesse âmbito da atuação humana. Assim, pode-se definir a política cultural como um programa de intervenções pensado e realizado pelo Estado, por entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. No entanto, cabe frisar que essas necessidades não estão pré-fixadas, nem são neutras, mas resultam da compreensão e do significado que têm os atores que agem nos campos político e cultural.

Política cultural refere-se aos suportes institucionais canalizadores tanto da criatividade estética como dos estilos de vida. Assim, além da recuperação e da conservação dos bens que integram o patrimônio cultural do povo ou da Nação, a difusão, o fomento e o uso dos bens culturais constituem as principais funções a serem cumpridas pela política cultural com deveres e responsabilidades atribuídos ao Estado e à sociedade civil.

No entanto, é recente o surgimento de políticas dotadas dessas especificidades que diferenciem as ações, nesse âmbito, das práticas que prevaleceram durante o período do mecenato real e que se diferenciam, também, das políticas para o lazer, para o ócio e para a educação artística (URFALINO, 2004). É só com criação do Ministério da Cultura, na França em 1959, que se pode falar de institucionalização da política cultural enquanto criação de um sistema legislativo para intervir na cultura, como ação específica do Estado.

É por tudo isso que a criação desse ministério e dessa política de ação cultural não podem ser vistos como uma nova versão do Estado mecenas distribuidor de subvenções aos artistas, mas como uma tendência a criar novos vínculos sociais, motor da igualdade e pela preocupação em substituir uma cultura universal “o espírito de província” e a tendência recorrente do Estado francês de instituir a nação (ULLDEMOLINS, 2005:37)⁹.

Rapidamente experimentou-se um processo inusitado de expansão da ação pública e um aumento imediato dos recursos destinados à cultura, com a ampliação dessa ação a todos os níveis territoriais ao se implantarem, em vários países, políticas públicas para a cultura. Porém, nos últimos anos, os signos e os diagnósticos de esgotamento têm multiplicado. A expansão parece ter sido interrompida e os planos que inspiraram a implantação de medidas nesse âmbito da ação pública têm sido postos em dúvida ou criticados (MORATÓ, 2005).

Constata-se certa desvirtuação das diretrizes originárias da política cultural, ou seja, um abandono das linhas de ação instituídas pela social-democracia e uma guinada em direção aos parâmetros de caráter liberal. Por outro lado, Canclini (2003) informa que na América Latina, parece surgir um sentimento de inadequação entre os modos tradicionais de política cultural, importados da Europa e as novas dinâmicas culturais que resultaram do desenvolvimento das indústrias culturais, do avanço das novas tecnologias e da globalização.

Morató (2005:352), por sua vez, afirma que *esse processo de deterioração e esgotamento das políticas culturais tradicionais, de base nacional, tem tido como contrapartida um paralelo realce da política cultural local. Essa tendência vem sendo extraordinariamente potencializada pelo surgimento do paradigma da cidade empreendedora*¹⁰.

⁹Es per tot això que la creació d'aquest ministeri i la política d'acció cultural no pot ser vista com una nova versió de l'Estat-mecenes, distribuïdor de subvencions als artistes sinó que ha de ser vist com la tendència a crear nous vincles socials, motor de la igualitarització, la preocupació per substituirà una cultura universal “l'esperit de província” i a la tendència recurrent de l'Estat francès d'instituir a la nació.

¹⁰ ...este proceso de deterioro y agotamiento de las políticas culturales tradicionales, de base nacional, ha tenido como contrapartida un paralelo realce de la política cultural local. Esta tendencia ha sido luego extraordinariamente potenciada por el surgimiento del paradigma de la ciudad emprendedora.

Nas últimas décadas, a bibliografia sobre a política cultural foi acrescida de inúmeros trabalhos destinados a esclarecer a situação atual e as tendências do setor a partir de análises sociológicas e antropológicas da cultura. Soma-se a isso, também, um forte impulso das investigações em economia da cultura. Além disso, os aspectos institucionais, administrativos e jurídicos da política cultural, motivaram estudos especializados sobre cultura, enriquecendo a bibliografia a partir da publicação de diversos projetos de sistematização da legislação cultural em vários países, que serviram como base para erguer um novo campo do direito: o direito cultural.

Para autores como Cassirer (1977), a cultura faz referência direta às formas simbólicas de cada sociedade. O símbolo é visto em conexão com fenômenos variados, como a religião, os rituais sociais ou as criações estéticas. Essa visão remete ao papel das cosmovisões coletivas e das construções sociais da realidade. Sem dúvida, não há realidade cultural que não possua previamente uma organização cognitiva que afete todos os níveis da vida de uma comunidade. Essa organização cognitiva é melhor expressa nas concepções políticas dos indivíduos e grupos sociais ao longo de seu desenvolvimento histórico.

...para compreender um sistema político faz-se imprescindível conhecer o tipo de cosmovisão – isso é, classificação da realidade – que subjaz em suas propostas. O político, então, não tem unicamente o sentido aristotélico de convivência na *polis*, mas é, especialmente, uma das formas de entender a estrutura social que vai desde a estruturação das relações de gênero até como dever ser a socialização e educação dos novos membros do grupo, passando, logicamente, pelos conceitos de hierarquia e dominação dos indivíduos componentes de cada sociedade. Falar, portanto, de cultura é falar de política (MUÑOZ, 2005:16)¹¹.

Tanto a cultura como a política estão articuladas hierarquicamente com um vértice em que são os mecanismos de poder que dispõem a regulação. *Como afirmava Marx, ‘o ser social determina a consciência’, deste modo tem que se entender como visões políticas*

¹¹...para comprender un sistema político se hace imprescindible conocer el tipo de cosmovisión – esto es, clasificación da realidad – que subyace en sus planteamientos. Lo político, entonces, no es únicamente el sentido aristotélico de convivencia en la polis, sino especialmente unas formas de entender la estructura social que van desde la estructuración de los roles de género hasta cómo debe ser la socialización y educación de los nuevos miembros del grupo, pasando lógicamente por los conceptos de jerarquía y dominación de los individuos componentes de cada sociedad. Hablar, por tanto, de cultura es hablar de política.

*representam um modelo de organização que trata de oferecer um guia cultural*¹² (MUÑOZ, 2005:14). Os movimentos e as ideologias políticas giram em torno de construções cosmovisivas, nas quais o epicentro não deixa de ser o significado elaborado pelos grupos de poder em relação ao conceito de hierarquia social.

Cada concepção político-econômica elege uma visão de como deve ser a cultura que reflete não somente a mentalidade do grupo, mas também as estratégias de controle social e assimilação das populações quanto aos valores dominantes. Em nenhum de seus aspectos, a cultura resulta de uma construção asséptica ou desvinculada das satisfações ou dos sofrimentos humanos. Ao contrário, defender ou atacar uma determinada concepção de cultura supõe defender ou atacar, em última instância, uma filosofia específica da história.

A maior parte da política cultural da atualidade é uma estranha mescla de perspectiva antropológica sobre a igualdade democrática de todas as formas de expressão cultural com uma ênfase romântica nas características únicas e irredutíveis de cada forma de manifestação cultural. Supõe-se que o ser humano possui algum tipo de cultura e que as fronteiras entre os grupos e os contornos de suas culturas são passíveis de serem especificados e descritos. Por isso, é possível pensar em preservar e propagar culturas.

Os conservadores sustentam que as culturas deveriam ser preservadas para manter-se separados os grupos, porque a hibridação cultural gera conflito e instabilidade. Os progressistas defendem que as culturas deveriam ser preservadas para que os padrões de dominação e os males simbólicos, advindos da opressão de algumas culturas sobre outras, possam ser corrigidos.

Sejam conservadores ou progressistas esses enfoques partem de pressupostos falsos: a) que as culturas são totalidades claramente delineadas; b) que as culturas são congruentes com os grupos e as populações e que é possível realizar uma descrição da cultura de um grupo humano; c) que, mesmo quando as culturas e os grupos não correspondem exatamente entre si, mesmo que exista mais de uma cultura dentro de um

¹² Como afirmava Marx ‘o ser social determina la conciencia’, de modo que hay que delimitar como visiones políticas representan un modelo de organización que trata de ofrecer una guía cultural.

grupo humano e mais de um grupo que divide os mesmos traços culturais, isto não é problema significativo para a política ou para os reducionistas da cultura.

Qualquer visão de cultura como totalidades claramente definidas é uma visão de fora, mas coerente com os propósitos de compreender e controlar. Por outro lado, os participantes da cultura experimentam suas tradições, suas histórias, seus rituais e seus símbolos, ferramentas e condições materiais de vida, por meio de relatos narrativos compartilhados, ainda que também controvertidos e factíveis de serem rebatidos (BENHABIB, 2006:29)¹³.

Para Benhabib (2006) as culturas se apresentam a si mesmas por meio de relatos. As ações e interações humanas constituem uma rede de relatos caracterizada pela opção valorativa dos atores frente ao que fazem. Em outras palavras, há relatos de segunda ordem que implicam certa atitude normativa frente aos relatos de ações de primeira ordem. O que a autora chama cultura, é um horizonte formado por opções valorativas, por meio das quais a cadeia de seqüência espaço-temporal está demarcada em bom e mal, sagrado e profano, puro e impuro. Nesse espaço, as lutas pelo reconhecimento entre os indivíduos e os grupos são esforços para negar a condição de alteridade, na medida em que se crê que a alteridade implica falta de respeito, dominação e desigualdade.

Práticas sociais são processos, freqüentemente, (re)significados e discursos práticos são processos por meio dos quais se desenvolvem as (re)significações. A atenção nos processos de (re)significação e de produção de novas versões narrativas altera a linha entre o conteúdo dos discursos morais passíveis de serem universalizados e os discursos éticos de boa vida, sem apagá-la do todo.

As políticas culturais constituem um terreno privilegiado do exercício de poder, na medida em que proporcionou um meio de conciliar identidades culturais antagônicas, elegendo a Nação como a essência que transcende aos interesses particulares. Para

¹³ Cualquier visión de las culturas como totalidades claramente definibles es una visión desde afuera que genera coherencia con el propósito de comprender y controlar. Por el contrario, los participantes de la cultura experimenta sus tradiciones, historias, rituales y símbolos, herramientas y condiciones materiales de vida a través de relatos narrativos compartidos, aunque también controvertidos y factibles de ser rebatidos

Miller & Yúdice (2004), a aparição de uma filosofia do gosto, no século XVIII, deslocou a autoridade social fincada na religião e no Estado Teocrático e elegeu o social como terreno privilegiado onde se regularia o comportamento na idade moderna.

*Gubernamentalidad*¹⁴ e gosto se encontram com uma política cultural dedicada a produzir sujeitos mediante a formação de estilos respeitáveis de comportamento, seja no plano individual ou público. Conforme o funcionamento das instituições foi se aperfeiçoando ao final do século XIX e princípio do XX, o conceito idealizado de indivíduo representativo, forjado pela cultura, foi se convertendo no elemento chave personificador da democracia representativa. Desta maneira, se pode perceber que a cultura tem um papel adequado na contribuição da legitimação do Estado moderno.

1 – Cultura e legitimação do Estado moderno

Embora tenha sido nas décadas de 1950 e 1960 que a ascensão do Estado do Bem-Estar incluiu no cenário internacional idéias igualitárias de cultura para todos, foi somente nos anos 70 que a atenção começou a centrar-se em uma visão mais funcional da cultura. Inicialmente se reconheceria as indústrias culturais como um motor de dinamismo econômico e de transformação social, mas foi preciso esperar até o final dos anos 90 para que as motivações para a elaboração de políticas culturais estivessem firmemente estabelecidas.

Throsby (2001) identifica três grandes mudanças como características desses acontecimentos na época do pós-guerra. O primeiro foi a transformação de uma base essencialmente mono-cultural na promoção e difusão da cultura por parte do Estado para uma opção mais diversificada e integradora. Essa mudança é interpretada, nos estudos culturais contemporâneos, como quebra da posição hegemônica das normas de alta cultura das classes altas e médias da sociedade, em favor da construção de uma cultura com forte componente de interesse pelas minorias e pelos grupos desfavorecidos da sociedade.

¹⁴ Miller & Yúdice (2004) utilizam o conceito de *gubernamentalidad* de Michel Foucault como chave para entender as ações e as demandas dos Estados ocidentais no domínio cultural.

Em termos de política percebeu-se mudanças em aspectos como: a debilidade dos critérios de definição da excelência para apoio a programas de arte; ampliação do acesso à cultura e da participação na sua produção, em vez da busca da qualidade nas artes elevadas; promoção do pluralismo e da diversidade cultural; maior reconhecimento dos valores culturais locais e comunitários na determinação das direções políticas.

A segunda transformação que ocorreu no desenvolvimento da política cultural do pós-guerra foi a mudança do predomínio do setor público para o privado. O Estado manteve sua capacidade de dirigir e administrar mudanças na cultura por meio da política cultural, mas seu poder para fazê-lo se debilitou devido às reduções nos orçamentos governamentais, a retirada da participação estatal de uma série de áreas e ao crescente reconhecimento, por parte do mundo empresarial, das oportunidades comerciais do setor cultural.

Como consequência, a natureza da mudança cultural e a direção de seu crescimento foram menos determinadas pela intervenção do setor público que pelas pressões do patrocínio comercial e do mecenato privado. Essas tendências refletem a transformação geral até a (des)regularização, privatização e liberalização do mercado ocorrer de forma homogênea nas décadas de 1980 e 1990 nos países democráticos liberais e determinar a transformação das economias da Europa central, em particular, do Leste europeu. Nesses contextos, a política cultural se converteu em um exercício mais flexível de responsabilidade fiscal e normativa por parte do Estado, ao mesmo tempo em que manteve seu papel fundamental de afirmação e de proteção do interesse público na esfera cultural (THROSBY, 2001).

A terceira mudança que afetou a elaboração da política cultural no final do século XX foi o processo de globalização da economia mundial. Basta reparar na crescente mobilidade do capital, na revolução das comunicações e como a interdependência, cada vez maior, das economias nacionais, dentro da estrutura do mercado mundial, provocou profundas repercussões culturais. Para alguns, há uma tendência homogenizadora na cultura de todo o mundo, diluindo a diversidade cultural por meio da penetração dos símbolos internacionalmente reconhecidos de uma cultura comercial estandardizada.

Mas, sem dúvida, há também testemunhos de resistência de comunidades e predomínio de modos nacionais ou locais de expressão.

Throsby (2001) chega a afirmar que as políticas culturais já não podem ser consideradas como uma prerrogativa nacional levada a efeito pelos governos nacionais. Cita o predomínio das indústrias de comunicação de massas sobre as formas locais tradicionais de produção e circulação da cultura como prova da fragilidade da capacidade do Estado para impor uma política cultural nacional.

É certo que o Estado continua sendo o meio mais eficaz de execução da vontade coletiva na moderna economia mista, devido a seus poderes para arrecadar impostos e regular a vida social e econômica. Em consequência, uma política cultural será, provavelmente, na época moderna, uma política que propõe forjar uma coalizão cooperativa que se esforce por conseguir os objetivos culturais da sociedade. Sobretudo, se utilizar para tanto, uma associação em que os organismos públicos, as organizações não governamentais e o setor empresarial sejam estimulados para atuar em parceria e não independentemente.

1.1 – As concepções culturais do Estado do Bem-Estar

Embora o Estado Social Democrata tenha nascido com a Revolução de Paris, em 1848, tendo como referência a defesa do direito ao trabalho, foi somente com a vitória sobre o nazismo que se pode falar da criação de um Estado do Bem-Estar. Foi só com o fim da Segunda Guerra Mundial que surgiu um sistema de *ordenação das instituições que garante certa segurança e proteção aos cidadãos, mediante a criação de novas estruturas administrativas, novos serviços sociais e culturais e, sobretudo, um sistema político que incrementou a arrecadação de impostos como forma estável da ação estatal*¹⁵ (MUÑOZ, 2005:24). Nasceu o Estado do Bem-Estar, uma criação sócio-

¹⁵...ordenación de instituciones que permite una cierta seguridad y protección de los ciudadanos mediante la creación de nuevas estructuras administrativas, nuevos servicios sociales y culturales y, sobre todo, un sistema político que interviene en el incremento de las prestaciones como forma estable de la acción estatal.

política pautada na execução de serviços públicos, concebido como órgão para prestação de assistência a particulares e imposto por razões do interesse geral.

Morató (2005) reconhece modelos de desenvolvimento da política cultural que são representativos dos três tipos de Estado do Bem-Estar: o modelo continental, o nórdico e o anglo-saxônico. No primeiro caso, encontra-se a política cultura desenvolvida na França. Foi durante o reinado de Luis XIV que a corte francesa assegurou seu protagonismo no fomento das artes e das ciências, tendo como resultado uma absoluta liderança cultural do monarca. Esse paradigma de intervenção política na cultura foi reforçado a partir da Revolução Francesa e impregnou a moderna política cultural na França.

No segundo modelo, o referido autor, apresenta, como exemplo, a política cultural sueca. A Suécia, assim como a França, tem um passado absolutista que se traduziu no protagonismo da coroa no fomento de instituições culturais e, conseqüentemente, na centralização da vida cultural na capital. Mas no final do século XIX, o curso histórico daquele país tomou um caminho diferente do modelo francês, ao surgir um potente movimento popular. Assim, nasceu e se constituiu um enorme leque de associações culturais populares vinculadas ao partido social-democrata, aos sindicatos e/ou à Igreja. Esse tecido associativo dominou a vida cultura local e exerceu influência no setor público, notabilizando-se por propiciar um equilíbrio institucional do qual emergiu o moderno sistema sueco de política cultural.

Como na França, na Suécia há forte predomínio do setor público no âmbito cultural, porém, nesse caso, a configuração institucional é mais diversa. As principais instituições culturais estão diretamente nas mãos do Estado, mas há também um grande número de associações subvencionadas, teatros e museus constituídos por consórcios ou fundações independentes, financiadas com fundos públicos.

As análises realizadas por Morató (2005) apontam que as políticas culturais adotadas se revestem de um caráter mais pluralista e mais equilibrado do que no modelo anterior. Um conselho nacional de cultura exerce influência nos mecanismos de financiamento público da cultura. No entanto, os recursos são majoritariamente procedentes das esferas regionais e locais da administração pública. Essas, por sua vez, se mantêm autônomas,

tendo como resultado uma menor centralização. Nesse último caso, embora a política cultural desenvolvida acentue o aspecto anticomercial da cultura, não há, como no modelo francês, motivação nacionalista.

O último modelo tem como parâmetro às ações políticas emblemáticas desenvolvidas nos Estados Unidos da América. A história dessa nação é muito diferente da sueca e da francesa: não há uma tradição absolutista ou aristocrática e o suporte público para as artes tem sido mínimo e, em todo caso, sempre indireto (isenção de impostos para as organizações artísticas ou para fomentar o mecenato).

Apesar da existência de uma filosofia igualitária que nivela os gostos, impedindo que o incentivo às artes e à cultura fosse apropriado como forma de distinção social, Miller & Yúdice (2004), contrariando as prerrogativas defendidas por Urfalino (2004) afirmam que nesse país inventou-se a política cultural moderna dentro do marco federal.

Embora o financiamento público federal das artes nos Estados Unidos da América formalmente tenha início com a criação do Fundo Nacional das Artes (National Endowment for the Arts), em 1965, diversas iniciativas e programas de financiamento direto da cultura, criados por meio de fundos federais foram promovidos pelo Congresso Americano desde o século XIX.

Havey (2003) salienta dentre as medidas adotadas por esse mecanismo a criação da Biblioteca do Congresso (Library of Congress), em 1800; do Conservatório Nacional de Música (National Conservatory of Music), em 1891; bem como a criação, em 1899, no estado de Utah, de uma agência para as artes; além da instalação da Comissão Nacional para as Belas-Artes (National Commission on Fine Arts), em 1910, e a fundação da Academia Americana de Artes (American Academy of Arts), em 1916. Seguindo esse mesmo caminho, diversas medidas foram adotadas para proteger a produção cultural e os artistas americanos. Por exemplo, em plena depressão econômica, o presidente Roosevelt instaurou uma política federal intervencionista na luta contra o desemprego artístico.

Práticas dessa natureza só serão inibidas a partir de 1963, quando se criou o Conselho Nacional para as Artes (National Council on the Arts). Tratou-se de um organismo

consultivo criado para assessorar o presidente dos EUA sobre os meios para incrementar os recursos culturais daquele país e dar apoio privado às artes.

Em 1965, criou-se a Fundação Nacional para as Artes e Humanidades (National Foundation on the Arts and the Humanities), composta pelo Fundo Nacional para as Humanidades (National Endowment for the Humanities – NEH), pelo Fundo Nacional das Artes (National Endowment for the Arts – NEA), pelo Conselho Federal para as Artes e Humanidades (Federal Council on the Arts and the Humanities) e pelo Instituto de Serviços de Museus (Institute of Museum Services). A partir daí, teve início um novo caminho institucionalizado de financiamento público por parte do Governo Federal norte-americano com base em fundos federais.

A entrada do tema da cultura na agenda política se produziu em um contexto de conjuntura expansionista do Estado do Bem-Estar americano e com uma perspectiva subsidiária com respeito ao mercado e ao mecenato privado. Ao se examinar os investimentos em cultura nos EUA, verifica-se que desde a metade do século XIX, nas grandes cidades americanas, as elites locais se dedicaram a construir um enorme conjunto de instituições culturais sem fins lucrativos. E, a partir do século XX, vão desencadear um processo de expansão dos mercados culturais, criando-se grandes empresas e negócios industriais no âmbito da cultura. O resultado é que o panorama institucional atual nos Estados Unidos no âmbito da cultura é composto por um setor comercial industrializado, que produz formas massivas de cultura e a existência de um setor não lucrativo que domina claramente no âmbito da alta cultura.

2 – O conceito de patrimônio e o financiamento da cultura nas conferências intergovernamentais realizadas pela Unesco

Bo (2003) aponta vários eixos explicativos que sustentam a sedimentação da noção de patrimônio histórico – o religioso, o monárquico, o familiar, o nacional e o administrativo. Foi nos primórdios do cristianismo que se encontraram as matizes do eixo religioso do que hoje se denomina patrimônio cultural. Foi a devoção às relíquias cristãs que – ao justificar o culto e a devoção a objetos, preservando-os em espaços

definidos, sejam templos, tumbas ou locais sagrados – introduziu a concepção de que tais fragmentos simbolizavam a presença de uma memória, associada à prática social da religião. A veneração a esses objetos fundou a noção de patrimônio e estendeu-a ao espaço da igreja, ao edifício da catedral e ao centro religioso da cidade.

O eixo monárquico do conceito de patrimônio nasceu da necessidade da eleição de objetos e lugares como instância de mediação entre o soberano e seus súditos. Inicialmente o patrimônio monárquico estava atrelado à sua matriz religiosa, mas evoluiu para considerações de ordem cultural, bibliotecas, arquivos, castelos, incluindo obras de arte. O patrimônio monárquico não deixa de ser patrimônio familiar.

A noção de patrimônio religioso consolidou seu estatuto estético no Renascimento, mas foi só a partir da Revolução Francesa que surgiram concepções que defendiam a necessidade de políticas públicas para preservar e valorizar os bens representativos da nação. Iniciou-se aí o quarto eixo que fundamenta a noção de patrimônio. A possibilidade de perda do patrimônio passou, ao mesmo tempo, a ser causa e o efeito das políticas de proteção legal. Ao se salvaguardar da perda e da degradação materiais fragmentos culturais são eleitos pontos de contato com o passado, de modo a permitir que a sociedade contemporânea se identifique e se constitua como comunidade imaginada.

Mas é só no século XX que o processo de consolidação da noção de patrimônio cultural se converterá em instrumentos legais de proteção de bens públicos, que passam a ser merecedores de proteção, visando à sua transmissão para as gerações futuras. Inaugura-se, assim, o eixo administrativo da noção de patrimônio. Nessa etapa, o Estado e a sociedade procuram corrigir assimetrias e desequilíbrios na administração do patrimônio (Bo, 2003). A partir daí, políticas de preservação são propostas com intuito de se atuar, basicamente, no nível simbólico, tendo como objetivo reforçar uma identidade coletiva.

Como lembra Fonseca (2005:22), essas políticas são conduzidas por intelectuais especializados em determinadas áreas do saber (arte, história, arquitetura, arqueologia, etnologia, antropologia), que *fazem o papel de mediadores simbólicos, já que atuam no sentido de fazer ver como universais, em termos estéticos, e nacionais, em termos*

políticos, valores relativos, atribuídos a partir de uma perspectiva e de um lugar no espaço social.

Para a referida autora, o Estado, em nome da sociedade, criou estatuto jurídico que define processos de seleção e proteção do patrimônio cultural nacional por meio de rituais bastante específicos, conduzidos por agentes com um perfil intelectual definido. O estatuto jurídico *funciona como linguagem performativa de um modo bastante peculiar; não apenas define direitos e deveres para o Estado e para os cidadãos como também inscreve no espaço social determinados ícones, figurações concretas e visíveis de valores que se quer transmitir e preservar* (op. cit. p.37).

Hoje as políticas de preservação se impõem em face da crise nas grandes concentrações urbanas e do reconhecimento do valor histórico dos monumentos da Antigüidade. Se, no passado, a noção de patrimônio estava atrelada à veneração e, conseqüentemente, à Igreja, na contemporaneidade para se compreender o estágio da aplicação do conceito e o processo de conformação das políticas públicas de cultura, faz-se necessário entender as ações da Unesco, na medida em que elas exemplificam os resultados da intensa evolução do conceito e das políticas daí decorrentes.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a noção de patrimônio cultural desempenhou papel preponderante na reconstrução do mundo, sendo a dimensão cultural incorporada ao Estatuto das Nações Unidas. A partir daí, a Unesco tem produzido documentos orientadores para as políticas de seus Estados-Membros, estabelecendo as linhas mestras para a execução de políticas culturais e determinando as ações dos autorizados a fazerem a distinção entre o que pode subsistir e o que pode desaparecer.

A Unesco, criada em 1945, é uma organização internacional de caráter governamental vinculada a ONU (Organização das Nações Unidas) e especializada em promover políticas de cooperação cultural e educacional. Tem suas ações organizadas por conferências gerais, que reúnem representantes de todos os Estados-Membros e por um Secretariado Geral, presidido por um diretor.

Seus recursos provêm das contribuições dos Estados-Membros proporcionalmente ao PIB (Produto Interno Bruto) e de fundos extra-orçamentários captados caso a caso. Essa

organização trabalha em parceria com as Comissões Nacionais de cada país, com ONGs (Organizações Não-Governamentais) e com organismos internacionais. No que se refere ao patrimônio mundial, tem se mostrado ativa, adotando medidas jurídicas e técnicas na proteção do patrimônio mundial. Seu quadro jurídico é constituído por convenções internacionais de preservação do patrimônio, recomendações feitas aos Estados-Membros e uma lista de sítios tombados (SILVA, 2003).

A Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, é um dos mais importantes documentos jurídicos no que tange à definição da preservação do patrimônio mundial, pois prevê a proteção de bens considerados de valor universal e excepcional por meio de procedimentos de inscrição na Lista de Patrimônio Mundial. Outras importantes atividades desenvolvidas pela Unesco são as conferências intergovernamentais, convocadas desde 1970. Esses encontros geraram e organizaram, nas últimas quatro décadas, um novo campo de conhecimento, no qual os assuntos culturais passaram a ser área de preocupação de políticas públicas.

A Conferência de Veneza renovou o conceito de desenvolvimento cultural na medida em que se entendeu que desenvolvimento cultural era uma das dimensões do desenvolvimento integral de uma sociedade. A partir daí, o econômico trasladou para o cultural e mais e mais países conscientizaram-se da necessidade de elaborar políticas culturais no marco das políticas públicas. A dimensão financeira das políticas culturais começou a ser tema de interesse e de preocupação tanto nos planos de governo como em programas de investigação assumidos pela comunidade acadêmica.

A Conferência Intergovernamental sobre Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais foi convocada pela Unesco e ocorreu em Veneza (Itália), de 24 de agosto a 02 de setembro de 1970. Ainda que a Unesco tenha realizado, desde sua criação, muitas conferências sobre educação e ciência, neste caso, tratou-se da primeira reunião sobre o tema específico da cultura. Integraram a reunião ministros encarregados de assuntos culturais dos países membros, observadores de organizações governamentais e não-governamentais (HARVEY, 2003).

A questão do financiamento da cultura foi incluída expressamente na ordem do dia da reunião sob a rubrica de *Fomento e organização da ação cultural dos poderes públicos*.

O informe aprovado sinalizava que as políticas culturais deveriam dispor de uma sólida base econômica, bem como que os governos deveriam assumir a responsabilidade pela criação de modelos adequados de financiamento para a cultura.

No balanço dessa conferência internacional, ressaltou-se a relevância dada à questão da dimensão financeira das políticas culturais; o caráter precursor em matéria de recomendações muitas das quais adotadas e aplicadas, tanto por organismos internacionais como por governos nacionais; assim como, sua motivação como fonte de inspiração de múltiplas reuniões e foros nacionais e internacionais sobre financiamento da cultura e das artes nos anos seguintes (HARVEY, 2003). À Conferência de Veneza sucederam outras sobre as políticas culturais, todas convocadas pela Unesco, em diferentes regiões, que ajudaram a conformar o quadro geopolítico em que se divide esta organização mundial.

A Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais na Europa (Eurocult) foi realizada em Helsinque (Finlândia), entre 19 e 28 de junho de 1972. Como ponto-chave de suas deliberações, a Conferência de Helsinque tratou dos seguintes assuntos: a) o conceito de política cultural; b) a noção de direito à cultura; c) a análise dos deveres dos poderes públicos em matéria de acesso e de participação das populações à vida cultural; d) a cooperação cultural internacional, como fator essencial de paz e de compreensão entre os povos. A preocupação com o financiamento da cultura e das artes centrou-se, sobretudo, no gasto cultural nacional, tanto público como o privado, tanto do poder central, como dos poderes coletivos locais, dos organismos comerciais ou sem fins lucrativos (HARVEY, 2003).

A Conferência Intergovernamental sobre Políticas Públicas Culturais na Ásia (Asiacult) ocorreu em Yogyakarta (Indonésia), de 10 a 19 de dezembro de 1973. Suas deliberações não demonstraram um acentuado interesse pelo tema do financiamento da cultura e das artes, como havia ocorrido nas duas experiências anteriores. No entanto, o documento final trás uma recomendação às organizações internacionais de financiamento e, em particular, ao Banco Mundial, ao Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento e aos bancos regionais de desenvolvimento; que levem em consideração projetos relativos às políticas culturais dos Estados.

A Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais realizada na África (Africacult), foi organizada pela Unesco e pela OUA (Organização para Unidade Africana). Teve sede em Accra (Ghana), entre 27 de outubro e 06 de novembro de 1975. A finalidade geral da reunião foi concretizar um conceito de política cultural em função dos problemas dos Estados-Membros da África, ajudando-os a definir estratégias de desenvolvimento cultural que correspondessem aos objetivos nacionais em matéria de desenvolvimento geral e facilitar a cooperação cultural.

A Conferência Intergovernamental sobre as Políticas Culturais na América Latina e no Caribe (Americacult) ocorreu em Bogotá (Colômbia), entre 10 e 20 de janeiro de 1978. Foi, em particular, muito produtiva em apreciações e propostas sobre diversos aspectos do financiamento nacional da cultura e do financiamento cultural por meio de organismos internacionais. O marco geral da reunião foi precisar o conceito de política cultural em função dos problemas dos países da região. Assistiram ao evento 24 dos Estados-Membros da região, dos quais 17 eram da Ibero-América. Entre os documentos distribuídos, havia 50 monografias publicadas na coleção “Políticas culturais: estudos e documentos”.

A conferência intergovernamental organizada pela Unesco, que deveria tratar da política cultural no mundo árabe estava prevista para 1979, mas devido a problemas geopolíticos não pode ser levada a cabo. A Organização Árabe para a Educação, a Cultura e a Ciência (Alesco), órgão especializado dos países da Liga Árabe, constituído em 1970, se dispôs a discutir o tema das políticas culturais no mundo árabe, ao incluí-lo na ordem do dia da Terceira Conferência de Ministros Árabes de Assuntos Culturais, realizada em Bagdad (Iraque), entre 02 e 05 de novembro de 1981.

Terminados os encontros regionais, convocou-se novamente uma Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult), celebrada no México D.F., entre 26 de julho e 06 de agosto de 1982. Convocado pela Unesco, o evento teve como objetivo elaborar uma síntese da experiência adquirida em matéria de políticas e práticas na esfera da cultura desde a Conferência Intergovernamental sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais e fomentar uma análise mais profunda dos problemas fundamentais da cultura no mundo contemporâneo, para

formular novas orientações, fortalecer a dimensão cultural do desenvolvimento geral e facilitar a cooperação cultural internacional.

A última da série de conferências organizada pela Unesco ocorreu na Suécia (Estocolmo), entre 30 de março e 02 de abril de 1998. Estiveram presentes representantes de 149 Governos nacionais, 23 organizações governamentais e 135 organizações não-governamentais. O projeto preliminar da Conferência de Estocolmo se compôs de duas partes, a primeira visava contribuir para a integração das políticas culturais nas estratégias de desenvolvimento humano nas esferas internacional e nacional; a segunda tinha como objetivo fortalecer a contribuição da Unesco para a formulação de políticas culturais e estabelecer formas de cooperação cultural internacional.

Nessa conferência produziu-se uma declaração, assinada por representantes de todos os países presentes, que abarcava muitos aspectos da elaboração de políticas culturais, apresentando um novo marco para situar os interesses culturais na elaboração de políticas nos países desenvolvidos ou em vias de desenvolvimento. Reconhecendo que o desenvolvimento sustentável e o florescimento da cultura são interdependentes em todos os países, desde os menos desenvolvidos até o mais avançado, a conferência identificou as metas essenciais da política cultural como segue: estabelecer objetivos, criar estruturas e garantir os recursos adequados com o fim de criar um entorno conducente à realização humana, por conseguinte, a conferência recomendou aos Estados adotar cinco objetivos políticos:

- Fazer da política cultural um dos componentes chaves da estratégia de desenvolvimento.
- Promover a criatividade e a participação na vida cultural.
- Reforçar a política e a prática para promover as indústrias culturais.
- Promover a diversidade cultural e lingüística na e para a sociedade de informação.
- Investir mais recursos humanos e financeiros a serviço do desenvolvimento cultural (HARVEY, 2003).

A revisão dos documentos produzidos pela Unesco ao longo do século XX levou à percepção de três dimensões distintas para a promoção e proteção do patrimônio cultural dos povos e das nações, uma vez que tomava corpo a idéia de encontrar justificativas para a adoção de medidas financeiras que viabilizassem ações nos mais diversos âmbitos da cultura. Tais justificativas foram embasadas nas noções de desenvolvimento econômico e social, produzidas a partir dos anos 60, viabilizando, primeiramente, políticas de proteção e promoção do patrimônio vinculadas às políticas de turismo, passando pelas políticas de habitação até, nos anos 90, se poder formular justificativas culturais para a promoção e proteção de patrimônios, levando o Estado ampliar suas ações a âmbitos, até então, não atendidos.

Capítulo 4 - Os usos da cultura

As reivindicações de distintos grupos, comprometidos com aspectos de sua identidade cultural, se converteram em disputas na esfera pública das democracias capitalistas e estão implicadas nas lutas contra as desigualdades e pelo reconhecimento. A cultura se tornou sinônimo de identidade, ou melhor, um indicador e diferenciador da identidade.

A Carta de Atenas, redigida em outubro de 1931, afirmava que à medida que o tempo passa os valores se inscrevem no patrimônio dos grupos humanos, estejam estes em uma cidade, em um país ou englobe toda a humanidade. Mas a morte é inexorável e atinge tanto as obras como os seres e nem tudo que é passado tem, por definição, direito à perenidade. Além disso, o culto ao passado não pode desconhecer as regras da justiça social, cabendo aos indivíduos escolher o que deve ser preservado.

1 – Economia e cultura no marco das políticas públicas

Talvez não exista nenhum outro campo em que a relação entre economia e cultura seja mais direta que no âmbito das políticas públicas. Não que haja muitos testemunhos disso na maioria das economias mundiais; o conceito de política cultural, explícito como programa governamental específico, teve lugar pouco ou nada destacado na maioria dos países até recentemente, embora a participação do setor público na atividade cultural e a existência de interações entre cultura e Estado remontem a épocas anteriores.

Uma das razões da falta de interesse pela cultura na política pública contemporânea deve-se ao domínio do paradigma econômico na direção dos assuntos nacionais e internacionais. A influência dominante dos modos econômicos de pensar o processo de elaboração de políticas significou, em muitos países democráticos, quase uma sinonímia entre política pública e política econômica (THROSBY, 2001). Por exemplo, grande parte da política social aplicada em áreas como educação, bem-estar, saúde pública e desenvolvimento comunitário modelam-se atualmente em prestação de serviços, fazendo tripé com eficiência e rentabilidade. Sem dúvida, ainda que esses objetivos sejam louváveis em si mesmos, podem estar em contradição com os objetivos sociais mais amplos de equidade, qualidade do serviço .

O predomínio da economia na esfera pública teve profundo efeito na política que se adotou em relação à cultura. Nas sociedades nas quais a política governamental insiste na execução de um programa econômico, o equilíbrio político tenderá a favorecer aos fins individualistas em detrimento dos coletivos. Dentro da primeira categoria inclui-se a satisfação dos indivíduos quanto à alimentação, ao vestuário e outros bens e serviços privados e o componente individual de demanda de bens públicos.

Na segunda, incluem-se os fins coletivos da sociedade, que abarcam uma ampla variedade de aspirações, entre elas a liberdade, a justiça, a não discriminação, a imparcialidade, a coesão social, a paz e a seguridade, etc.. O componente coletivo da demanda de bens públicos e os fins relativos a interesses culturais específicos engrossam essa lista de necessidades.

Quando a atenção política está centrada no individualismo pode-se pensar, no melhor dos casos, que é coerente com os ideais de liberdade individual, autonomia e autodeterminação e na pior das hipóteses, que tal conduta conduz a uma sociedade exploradora, materialista e indiferente.

Ao aceitar-se a importância da economia para formulação de fato de uma política pública, é adequado perguntar até que ponto um enfoque econômico na elaboração de políticas poderia incorporar a cultura dentro de seu marco de referência. Em outras palavras, nas sociedades liberais democráticas é pouco provável que os governos vejam um motivo econômico explícito para que medidas políticas afetem a cultura, entendida

no seu sentido amplo. A menos que se lhes convençam, por exemplo, de que o fomento dos valores compartilhados pela ação governamental poderia afetar os resultados econômicos.

Tomando a economia como base para interpretar a relação entre a cultura e o setor público, pode-se observar que o pensamento social e político demonstram, há muito tempo, um interesse pela relação entre a cultura, a sociedade e o Estado. Um exemplo foi a declaração da Década Mundial da Cultura (1988-1997), patrocinada pela Unesco com intento de chamar a atenção internacional sobre a cultura na vida nacional, sobretudo no mundo em vias de desenvolvimento.

Esse ambicioso projeto se propunha especificamente a mudar o conceito de desenvolvimento econômico existente por um mais amplo, no qual o ser humano se converteria no objeto e no instrumento do desenvolvimento. O evento foi organizado em torno de quatro objetivos principais: situar a cultura no centro do desenvolvimento; afirmar e realizar as identidades culturais; ampliar a participação na vida cultural e promover a cooperação cultural internacional.

O fato de haver uma dimensão econômica nas atividades e nos comportamentos culturais, dos quais a política cultural pretendia ocupar-se, indica que o valor econômico da cultura pode servir aos interesses políticos. Ao mesmo tempo, a política tem evidente mandato para tomar a seu cargo as aspirações culturais da sociedade, incluindo as diversas manifestações da cultura, entre elas os valores e as crenças compartilhados, os bens culturais. Assim, é possível identificar um princípio básico para a formulação e realização da política cultural: ela deveria levar em conta tanto o valor econômico como o valor cultural dos resultados que pretende alcançar (THROSBY, 2001).

A afirmação acima talvez pareça tão evidente em si mesma, que resulta trivial. Mas sem dúvida, em um entorno político dominado pelo paradigma econômico é quiçá uma afirmação difícil de ser imposta. Assim, é importante insistir que o valor cultural tem uma importância que o distingue do valor econômico e constitui um componente a ser levado em conta na formulação de políticas.

A importância que se atribui a esses dois componentes do valor oscilará. Por exemplo, a política no tocante às indústrias culturais, insistirá talvez na criação de valor econômico, ainda que submetidos às limitações culturais, enquanto que uma política encaminhada para fins mais abertamente culturais, como apoio aos artistas, daria sem dúvida mais peso ao valor cultural.

Nas sociedades em que o programa político está determinado por considerações econômicas e nas quais a forma de organização econômica se baseia em uma economia de mercado, a luta por objetivos individualistas de bem-estar e de progresso econômico será mais favorecida que a luta por ideais coletivos como a conservação da cultura, os ganhos e o crescimento nesse terreno. Quanto maior for a importância relativa que se atribui ao programa econômico mais difícil será o processo de formulação e realização de políticas culturais¹⁶ (THROSBY, 2001:167).

1.1 – Os circuitos econômico-financeiros da cultura

São três os grandes circuitos de recursos para o financiamento da cultura, a saber:

- Primeiro: a economia pública baseada em motivações de interesse gerais e de rentabilidade social e sustentada em um cálculo político-fiscal de recursos públicos, suas limitações e prioridades. Esta fonte de recurso está orientada pela política cultural de cada governo.
- Segundo: a economia de mercado alicerçada em motivações de interesse particular ou individual, na rentabilidade empresarial e na preferência do consumidor e também no cálculo de oferta e procura e no mecanismo de preços. Tem-se uma economia de mercado quando o financiamento dos custos de produção é realizado por meio da venda dos produtos resultantes.

¹⁶ En las sociedades en que el programa político está determinado de manera predominante por consideraciones económicas e en las que la forma de organización económica se basa en una economía de mercado, la lucha por objetivos individualistas de bienestar e progreso económico se verá favorecida por encima de la lucha por ideales colectivos como la conservación de la cultura e los logros e el crecimiento en este terreno. Cuanto mayor sea la importancia relativa que se atribuya al programa económico, más difícil se hará el proceso de formulación e puesta en práctica de políticas culturales.

- Terceiro: a filantropia, baseada em motivações altruístas e também de interesse geral, assim como na concepção de um moderno mecenato republicano. Pode-se considerar também dentro deste esquema o mecenato “interessado”, com contrapartida, promovido pelo Estado, às vezes sistematicamente, mediante uma política fiscal.

2 – Do domínio erudito à fruição popular

A Conferência Geral da Unesco, realizada em Paris, em 19 de novembro de 1964, reconheceu que, além da diversidade de posições constitucionais e de tradições, a desigualdade de recursos impossibilitaria a adoção de medidas globais de proteção ao patrimônio. Alertou para a necessidade de criação de serviços de proteção aos bens culturais, em conformidade com a legislação de cada Estado. Para tanto, seria necessário que os Estados dispusessem dos meios administrativos, técnicos e também financeiros para o desempenho eficaz da proteção do patrimônio cultural. O documento resultante dessa conferência apontava, ainda, para a necessidade de adoção de medidas financeiras para constituição de fundo para proteção do patrimônio cultural, além da adoção de medidas apropriadas para dispor dos recursos necessários à aquisição de bens culturais.

As Normas de Quito (nov./dez. de 1967), ao justificar a adoção de medidas financeiras para as ações culturais, elegeram os bens dos patrimônios culturais com portadores de valor econômico suscetível de constituírem-se em instrumentos de progresso. Assim, a valorização do patrimônio passou a ser pensada em função do desenvolvimento econômico-social de cada região.

Trata-se de incorporar a um potencial econômico um valor atual, de por em produtividade uma riqueza inexplorada, mediante um processo de revalorização que, longe de diminuir sua significação, puramente, histórica ou artística, a enriquece, passando-a do domínio exclusivo de minorias eruditas ao conhecimento e fruição de maiorias populares. (CURY, 2000:111).

A partir da assinatura desse documento, a vocação de público consumidor dos bens culturais preservados se modificaria: se antes os bens culturais se dariam à fruição das comunidades de pertinência, agora a preservação dos bens culturais se daria em função da atração de um novo público. Pois como afirmava “*a fluência crescente de visitantes contribui para afirmar a consciência da importância do patrimônio*” (op.cit, 112).

Inicia-se, assim, um período em que os investimentos para restauração e habilitação do patrimônio e os investimentos turísticos são integrados num só plano econômico de desenvolvimento geral, seguindo preceitos estabelecidos pela conferência das Nações Unidas sobre Viagens Internacionais e Turismo, ocorrida em Roma em 1963. A noção de turismo como fator de desenvolvimento tornou-se tão forte desde então que a ONU designou 1967 como Ano do Turismo Internacional.

Um estudo da União Internacional de Organizações Oficiais de Turismo destacou, para justificar o uso dos bens culturais em função do turismo, que:

- A influência turística determinada pela revalorização adequada de um monumento assegura a rápida recuperação do capital investido;
- A atividade turística originária da adequada apresentação de um monumento traz em si uma profunda transformação econômica para a região em que o monumento está inserido.

3 – Patrimônio e políticas urbanas

A Resolução de São Domingos (Dezembro de 1974) introduziu um novo tema no debate sobre a preservação de bens culturais, ao afirmar que a salvação dos centros históricos era um compromisso social, além de cultural, e que devia fazer parte da política de habitação, para que nela se levasse em conta os recursos potenciais que tais centros podiam oferecer.

A Carta de Machu Picchu avançou no sentido de conferir às ações em defesa do patrimônio uma maior abertura: seu texto faz referência à identidade e ao caráter da

cidade não apenas por sua estrutura física (urbana), apontando também sua dimensão sociológica. Esse documento faz distinção entre a defesa do patrimônio histórico cultural e do patrimônio cultural. Em defesa do patrimônio histórico cultural identifica como de fundamental importância à conservação dos valores para afirmar a personalidade comunal ou nacional e/ou aqueles que têm um significado para a cultura. Em função disso, aponta a necessidade de conservação e reciclagem das zonas monumentais e dos monumentos históricos, considerando-se a sua integração ao processo vivo do desenvolvimento urbano como único meio que possibilita o financiamento da operação.

Até então se percebe que faltam às políticas para o patrimônio justificativas efetivamente culturais que lhes permitam angariar os fundos necessários para a realização dos projetos de revitalização e manutenção de bens culturais. Daí a necessidade de buscar justificativa em outras fontes como turismo e habitação.

O papel da cultura no meio urbano foi reconhecido de maneira mais clara à medida que aumentou a preocupação com o crescimento das cidades e com os problemas econômicos, sociais e ambientais que acompanham esse crescimento. A importância da cultura na vida econômica da cidade se pautava a princípio na possibilidade de usá-la como catalisadora dos processos de reestruturação urbana. No entanto, recentemente esse interesse foi ampliado para abarcar questões mais gerais do tecido urbano, tais como: os valores comunitários e as perspectivas de reestruturação do desenho urbano em termos ambientais e culturalmente sensatos.

Atualmente, a cultura ocupa quatro papéis na vida das cidades:

- Em primeiro lugar, um centro cultural determinado pode conter em si mesmo um símbolo cultural destacado ou uma atração que afeta a economia urbana.
- Em segundo lugar, um distrito cultural pode atuar como centro de uma zona local.

- Em terceiro lugar, as indústrias culturais, em especial as artes de espetáculo, podem constituir-se como componente vital da economia de uma cidade.
- Em quarto lugar, a cultura pode ter um papel mais presente no desenvolvimento urbano mediante o fomento da identidade comunitária, da criatividade, da coesão e da vitalidade, por meio das características culturais e práticas que definem a cidade e seus habitantes. (MASCARELL, 2005)

As repercussões econômicas das manifestações culturais são bem conhecidas:

- Incluem, em primeiro lugar, a influência das atividades culturais na economia local por meio do gasto com bens e serviços culturais por parte dos consumidores.
- Em segundo lugar, a influência dos gastos indiretos, incluindo o lucro obtido por meio dos negócios e dos indivíduos que têm relações com estas atividades, como restaurantes e serviços de transportes.
- Em terceiro lugar, os efeitos sobre o emprego também são importantes. Em alguns casos, o setor cultural pode substituir os empregos perdidos nos processos de transição industrial.
- Em quarto lugar, a cultura pode ter maiores repercussões econômicas para a revitalização urbana por meio das oportunidades de diversificação da base econômica local que oferece. Isso pode revestir-se em importância especial para regiões que sofrem uma decadência industrial em época pós-fordista.
- Finalmente, pode haver também ganhos externos em longo prazo com um potencial econômico real. Sobretudo se a melhoria do entorno cultural conduzir a uma maior coesão social, um maior sentimento de orgulho cívico, redução de índices de criminalidade e maior dinamismo econômico. Esses fatores podem ser importantes para melhorar a imagem da cidade havendo, conseqüentemente, imigração de capital e estabelecimento de novos negócios.

Os fenômenos descritos acima refletiram na formulação da política urbana nas esferas nacional, regional e local no transcurso das últimas décadas em uma série de países.

- Nos anos 50 e 60 começou-se a atribuir mais claramente às artes, sobretudo as artes de elite, uma importância na vida urbana.
- Durante os anos 70 houve um período de consolidação política em torno da idéia de desenvolvimento pessoal e comunitário, participação, igualitarismo, democratização do espaço urbano e fomento de uma percepção mais intensa dos aspectos culturais, sociais e ambientais da vida urbana.
- Nas décadas de 1980 e 1990, ideais mais brandos sobre a cultura no cenário urbano vão ceder diante de ideais mais duros do potencial econômico do desenvolvimento cultural urbano: a maximização dos rendimentos econômicos em termos de salários e emprego para a economia local, a promoção das imagens de cidades como sendo centros econômicos dinâmicos e a cooptação da cultura como força econômica positiva na regeneração social e física de zonas urbanas em decadência.
- Atualmente pode-se considerar que o centro de atenção política está tratando de reconciliar-se com o fenômeno da globalização e sua influência na vida econômica e social da cidade. Neste processo é possível discernir os diversos antecedentes da política urbana anteriormente descrita. Entre eles estão o interesse pela importância das artes e da criatividade e o reconhecimento da importância do pluralismo e da diversidade cultural dentro do contexto mundial. Associa-se a isso um reconhecimento das poderosas forças econômicas que atuam em torno da aquisição de bens culturais. A atualidade poderia ser caracterizada, portanto, como uma época em que se busca um modelo holístico dentro do qual se podem representar adequadamente considerações tanto culturais como econômicas. E em que é possível desenvolver políticas que equilibram os múltiplos objetivos econômicos, culturais, sociais, ambientais e outros do desenvolvimento urbano e que

outorga um papel à diferenciação local cultural em uma economia internacional globalizada.

Esse modelo proporciona a idéia de cidade sustentável, uma forma urbana que combina: atenção às preocupações ambientais, por meio de medidas como a melhoria do transporte público, eficiência energética, reciclagem e eliminação de resíduos, uso dos espaços abertos, etc., e um reconhecimento dos valores culturais de identidade, criatividade e participação, que podem realizar-se por meio da planificação urbana.

Nesse contexto, o conceito de capital cultural é uma maneira útil de descrever o lugar da cultura no cenário urbano. Os edifícios históricos, as instituições culturais, os centros como teatros, salas de concertos, oficinas artesanais, estúdios de artistas e demais espaços podem ser considerados como ativos de capital. As pessoas que produzem bens e serviços culturais nesses centros – atores, músicos, artesãos, escritores, técnicos, desenhistas, administradores e muitos outros – contribuem, com o passar do tempo, para a geração de valor econômico e cultural.

O fomento da coesão e da identidade social, mediante o desenvolvimento cultural local, pode ser interpretado como dirigido à rede de relações e interações culturais que sustentam a comunidade urbana e lhe dá significado. Esses fenômenos são exemplos de capital cultural intangível: a reserva de práticas, costumes, tradições, etc., que a geração atual herdou e que adaptará e aumentará antes de transmiti-la às gerações futuras. Pode-se considerar que os projetos e as estratégias de desenvolvimento urbano implicam todos estes tipos de capital; os benefícios são medidos em termos tanto econômicos como culturais.

4 – Cultura como fator de integração e coesão social

A Declaração do México (1985) reconheceu que as transformações ocorridas no mundo teriam modificado o lugar do homem no universo e a natureza de suas relações sociais. Assim, para uma maior colaboração entre as nações é preciso garantir o respeito ao

direito dos demais e assegurar o exercício das liberdades fundamentais do homem e dos povos e do seu direito à autodeterminação.

A noção de respeito à autodeterminação dos povos e das nações amplia o significado e alcance dos bens culturais, definindo a cultura como *o conjunto dos traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade e um grupo social*. Deste modo, o patrimônio cultural de um povo *compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida*. Ou seja, as obras materiais e imateriais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, as obras de arte, os arquivos e as bibliotecas.

Essa compreensão vai permitir aos Estados ampliar suas políticas de promoção e proteção do patrimônio ao incorporar ao vocabulário cultural a noção de patrimônio imaterial ou intangível. Essa noção permite que os Estados incorporem às suas ações segmentos da produção cultural para os quais ainda não havia legislação específica, ampliando, assim, suas ações aos produtos imateriais ou intangíveis e, dentre esses, estão os produtos culturais oriundos das tradições populares.

A partir de então, pode-se afirmar que o patrimônio, nos seus mais diversos âmbitos, passa a ser questão de política de Estado, originando um novo campo para o mercado de produção de bens simbólicos no qual Estado, Empresa e Sociedade Civil protagonizam ações ainda pouco definidas.

4.1 - Patrimônio e desenvolvimento socioeconômico

Emergiu nos anos 90 uma concepção de desenvolvimento na qual a prosperidade econômica era pensada como decorrente do desenvolvimento humano, sendo que desenvolvimento humano, nesse caso, significava aprimoramento cultural. As políticas públicas deviam considerar como requisito básico o desenvolvimento cultural das populações. Isso porque a cultura era considerada uma poderosa ferramenta de

transformação, além de possibilitar o auto-reconhecimento, seja como indivíduo ou como parte de uma comunidade.

A partir de então, ampliou-se a lógica de produção capitalista a âmbitos da produção cultural que até então lhe eram estranhos. O Estado encontrou, assim, justificativas culturais para promoção e proteção do patrimônio cultural de seu povo, seja esse patrimônio material ou imaterial. No entanto, as políticas culturais desenvolvidas a partir dos anos 90 ainda estavam impregnadas de valores oriundos dos modelos de desenvolvimento cultural do passado e centravam-se no culto a valores e tradições ou à preservação da memória histórica.

Percebe-se a necessidade de deslocar as políticas culturais cada vez mais para o centro das estratégias de desenvolvimento. As ações que promovem o aprimoramento cultural desdobram-se em duas frentes de interesse. Primeiro, porque engrandecem as pessoas, tornando-as mais críticas, criativas e conhecedoras, elevam a condição humana e sublinham as capacidades do corpo, da mente e do espírito. Depois, porque representam, em si mesmas, ações econômicas capazes de gerar renda e criar novas possibilidades de mercado.

Desenvolver uma política cultural é empreender uma ação de desenvolvimento humano que compreenda etapas como o fomento à produção, à distribuição e à circulação dos bens culturais. Tanto o fomento quanto a distribuição devem considerar essencialmente o favorecimento da expressão e do consumo culturais por parte dos diversos segmentos sociais. Em outras palavras, isso significa contribuir para a inserção social e a adoção de uma política que privilegia a diversidade e a multiplicidade cultural.

5 – Patrimônio imaterial como política de Estado

Ao instituir o debate sobre a cultura intangível, a Unesco incorpora ao conceito de patrimônio cultural dos diversos povos e nações aspectos tradicionalmente ligados ao artesanato popular, à dança e a toda forma de saberes e fazeres transmitidos

culturalmente no âmbito das comunidades. Por patrimônio intangível ou imaterial se entende:

A totalidade das criações de base tradicional de uma comunidade cultural, expressadas por um grupo ou por indivíduos e reconhecidas como o reflexo das expectativas de uma comunidade na medida em que refletem sua identidade cultural e social; seus padrões e seus valores são transmitidos oralmente, por imitação ou por outros meios. Suas formas são, entre outras, língua, literatura, música, dança, jogos, mitologia, rituais, hábitos, artesanato, arquitetura e outras artes. Além desses exemplos, serão levadas em conta também, as formas tradicionais de comunicação e informação (BO, 2003:78).

As reavaliações dos estudos das tradições culturais populares e das formas de sua transmissão, ocorridas no âmbito das ciências humanas, influenciaram os debates travados na Unesco sobre essa temática. Um dos primeiros resultados foi a adoção da Convenção Universal do Direito do Autor (1952) que, ao criar parâmetros para a proteção dos direitos autorais, permitiu que se pudesse adotar medidas para proteger as manifestações folclóricas. Esse tema entrou formalmente em pauta na Convenção de Estocolmo (1967), que previu ações jurídicas de proteção para obras não publicadas, em que a identidade do autor é desconhecida.

Mas foi só quando se separaram as questões relativas ao patrimônio intangível dos aspectos inerentes às legislações que versavam sobre a propriedade intelectual, que esse tema sofreu um tratamento interdisciplinar e se estabeleceram linhas mestras de ação nesse âmbito. Portanto, na Conferência Geral da Unesco, realizada em 15 de novembro de 1989, em Paris, foram enfatizadas a importância social, econômica e política das culturas popular e tradicional. A fragilidade de algumas de suas formas de expressão foi reconhecida e ficou estabelecido que os Estados-Membros aplicassem disposições para salvaguardá-las, adotando medidas legislativas e financeiras para manutenção dessas expressões.

É nesse sentido que a Carta de Brasília, assinada pelos países que compõem o cone sul da América (Brasil, Argentina, Uruguai), refere-se aos diferentes matizes que compõem a herança cultural desses povos: culturas pré-colombiana, indígena, européia

colonizadora, herança crioula e mestiça e, finalmente, o legado das diferentes migrações a partir do final do século XIX.

Esse documento aponta a necessidade de se conscientizar da existência de todas essas culturas, conquistando-as por meio do esforço de compreendê-las e aceitá-las. Afirma também que a autenticidade desses valores se manifesta, se alicerça e se mantém na veracidade dos patrimônios que são recebidos e transmitidos. Nenhuma cultura terá o direito de considerar-se única e legítima; nenhuma terá o direito de excluir às outras (CURY, 2000).

No entanto, embora esse documento defina a identidade como uma forma de pertencer e participar centra-se no primeiro termo. Pois valoriza a identidade histórica e busca, por meio das tradições culturais dos povos, a manutenção de suas identidades. Mas se identidade é se define também pelas formas de participação na construção das sociedades, a preocupação deveria convergir para as relações que se travam no presente para garantir a sobrevivência das tradições.

Além dos choques que historicamente marcam os encontros entre os diversos matizes que compõem a cultura nacional, na atual fase de produção da cultura somam-se o embate entre essas “tradições históricas” e os novos modos de participação social. Na medida em que o desenvolvimento social, por meio da indústria turística ou de projetos de urbanização, criou um intenso processo de (re)significação, do qual não se pode subtrair a relação com a indústria cultural.

Caberia mudar o sentido das discussões sobre o processo de hegemonia de modelos culturais para incluir as relações que as diferentes formas de expressões culturais (cultura erudita, cultura popular, indústria cultural, cultura nacional, cultura transnacional) travam para participar de um mundo marcado por processos globais massivos.

A Unesco define como patrimônio cultural imaterial as práticas, as representações, as expressões, os conhecimentos, as técnicas, os instrumentos, os objetos, os artefatos e os lugares que lhes são associados e as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos que se reconhecem como parte integrante do patrimônio cultural. Esse

patrimônio é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo, assim, para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Cabe esclarecer o que vem a ser um bem patrimonial. Por bens patrimoniais Fonseca (2005) entende os bens culturais que sofrem intermediação do Estado por meio de agentes autorizados e de práticas socialmente definidas e juridicamente regulamentadas, fixando-se sentidos e valores, priorizando-se uma determinada leitura: *seja a atribuição de valor histórico, enquanto testemunho de um determinado espaço/tempo vivido por determinados atores: seja de valor artístico, enquanto fonte de fruição estética (...), seja de valor etnográfico, enquanto documento de processos e organizações sociais diferenciados* (p. 42).

Embora a Constituição brasileira de 1988 abra espaço para ações que ampliem o leque dos bens culturais aos quais se poderá outorgar o título de patrimônio nacional, definindo no seu Artigo 216 como *patrimônio cultural brasileiro o conjunto de bens de natureza material e imaterial que se referem à ação, à memória e à identidade dos grupos formadores da sociedade brasileira*, ainda são recentes as ações que visam incluir os bens culturais de natureza imaterial no rol dos bens considerados como patrimônio nacional.

O único instrumento legal nesse âmbito é o Decreto 3551, de 04 de agosto de 2000, que instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. O Artigo 1º desse instrumento legal, ao instituir o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, estabeleceu a criação de quatro livros de registros. Até o presente momento o IPHAN concluiu 10 (dez) processos e tem mais 16 (dezesesseis) em andamento:

Livro de Registro dos Saberes para os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades.

Registros Concluídos:

Ofício das Paneleiras de Goiabeiras

Kusiwa – Linguagem e Arte Gráfica Wajãpi
Modo de Fazer Viola-de-Cocho
Ofício das Baianas de Acarajé

Livro de Registro de Celebrações para os rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e outras práticas da vida social.

Registro concluído:
Círio de Nossa Senhora de Nazaré

Livro de Registros das Formas de Expressão para as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas.

Registros concluídos:
Samba de Roda¹⁷ no Recôncavo Baiano
Jongo no Sudeste
Frevo

Livro de Registro dos Lugares para mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

Registros concluídos:
Cachoeira de Iauaretê – Lugar sagrado dos povos indígenas dos Rios Uaupés e Papuri
Feira de Caruaru

Na Bahia, os bens culturais de natureza imaterial vivem do interesse dos poderes públicos estadual e municipais. No entanto, nessas esferas, embora, possam aparecer como fonte de interesse político, motivado pelo enorme atrativo que têm para o mercado do turismo e do entretenimento, não se percebe uma política eficazmente

¹⁷ O samba de roda é um estilo musical tradicional afro-brasileiro, associado a uma dança. É tocado por um conjunto de pandeiro, atabaque, berimbau, viola e chocalho, acompanhado por canto e palmas.

articulada, que atenda aos anseios dos portadores dos fazeres, celebrações e saberes que compõem o receituário das tradições populares brasileiras.

Em contrapartida, na Espanha são as *generalitats* que, ao tentar potencializar uma narrativa que intensifique a distinção local, assumem a tarefa de incorporar as tradições populares ao patrimônio cultural daquele povo. Na Catalunha, em especial, criou-se uma série de medidas que outorgam a condição de patrimônio a um vasto repertório cultural.

Dentre as ações adotadas destacam-se a edição da Lei nº. 09, de outubro de 1993, que atribui à administração local a proteção do patrimônio cultural catalão. Essa lei parte de um conceito amplo de cultura, englobando o patrimônio material e imaterial e estabelece proteção especial aos bens culturais designados com de interesse nacional¹⁸ e para os bens culturais catalogados, bem como aos bens imateriais integrantes da cultura popular e tradicional e as particularidades lingüísticas.

Com base nesse instrumento legal instituíram-se as festas de interesse nacional, transformando em patrimônio catalão uma série de festividades locais. Ainda em conformidade com a Lei 09, criou-se um catálogo do patrimônio etnológico da Catalunha por meio do IPEC (Inventario do Patrimônio Etnológico da Catalunha), programa vinculado ao CPCPTC, que tem como objetivo: a pesquisa, documentação, difusão e conservação do patrimônio etnológico, ou seja, atende ao objetivo de catalogar as formas de vida da Catalunha, consideradas como bens culturais e em conformidade com o estabelecido na referida Lei (CATALUNHA, 2000).

¹⁸ Nacional aqui se refere à Catalunha que nos documentos oficiais da Generalitat aparece como Nação.

**Parte 2 – Cultura, comunidades imaginadas e narrativas de
nação**

*A imaginação não é um estado.
É toda a existência humana.*

William Blake

A imaginação não se limita a um estado da consciência, estende-se, também, aos processos de construção dessa consciência. Segundo Durand (1995) a consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo: uma direta, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito; no segundo caso, a manifestação é indireta, ou seja, o objeto ausente é representado na consciência por uma imagem. Os mecanismos ativados por meio da imaginação estão no centro dos processos de identificação dos atores históricos e é em virtude deles que a construção do imaginário social e a conseqüente produção de atores sociais concretos podem ser pensadas como a edificação de comunidades imaginadas.

Para Duvignaud (1967) o imaginário é muito mais do que o imaginário, abrange a existência do homem em todos os planos e todos os níveis, pois os seres humanos não se limitam a sentir ou aplaudir. Eles participam, por meio de sinais explícitos, da construção da sociedade. Assim sendo, há lugares onde se procuram as formas do enraizamento do imaginário na existência. Ao adquirir-se o hábito de tratar a imaginação como ação comprometida com a existência, a produção cultural ganhará nova dimensão.

Segundo Anderson (2005) a nação é uma comunidade política imaginada ao mesmo tempo como limitada e soberana. *É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão* (p.25). *É limitada porque até a maior das nações tem fronteiras finitas, para além das quais se situam outras nações e é soberana porque o conceito nasceu numa época em que o iluminismo e a Revolução destruíram a legitimidade do reino dinástico hierárquico e de ordem divina* (p.26).

Por fim, a nação é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração reais que possam

prevalecer em cada uma das nações, é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda. E, em última análise, é essa fraternidade que torna possível que, nos últimos dois séculos, tantos milhões de pessoas, não tanto matassem, mas quisessem morrer por imaginários tão limitados (op.cit., p.27).

Ao longo da história, a lealdade e a identificação que, nas sociedades tradicionais, eram atribuídas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram sendo transferidas à cultura nacional. Criaram-se, assim, padrões de alfabetização, generalizando uma única língua como meio dominante de comunicação em toda nação, criando uma cultura homogênea e mantendo instituições culturais nacionais. *A cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade* (HALL, 2003:51). No entanto, trata-se de um discurso – um modo de construir sentido que influencia e organiza tanto as ações quanto a concepção que se tem de si mesmo.

Anderson (2005) argumenta que as diferenças entre as nações residem nas diferentes formas como são imaginadas. *As nações tais como narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente* (BHABHA, 1990:1). Há narrativa da nação nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. São essas narrativas que fornecem os símbolos ou as representações das experiências partilhadas que dão sentido à nação ao conectar vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste aos sujeitos sociais e continua existindo após sua morte. Também compõe esse enredo um mito fundador, uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional no passado.

Outras narrativas dão ênfase às origens na continuidade, na tradição e na contigüidade de um passado intemporal. Nesse caso, a estratégia discursiva é construída por aquilo que Hobsbawn (2006) chama de invenção da tradição.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (...). O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo (op. cit. p. 09-10).

São três os elementos essenciais para se constituir uma cultura nacional como *comunidade imaginada*: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a

perpetuação da herança. Se, como pensa Hall (2003), a identidade nacional é simbolicamente baseada na idéia de um povo ou *folk* puro, original, povo e passado são os elementos fundamentais para a constituição da nacionalidade imaginada.

Os nacionalismos necessitam de um campo partilhado, de práticas discursivas significativas para se instalarem legitimamente. São os sistemas discursivos que unificam os conjuntos díspares de práticas e lhes conferem sentido homogêneo, permitindo que o caos e a contradição cotidianos apareçam para os atores sociais como organizados e significativos. A idéia de povo cumpre o papel de organizar essas práticas em trono de estratégias discursivas (GEERTZ, 1978, PINHO, 1998), enquanto o discurso da identidade nacional organiza a experiência contraditória e ambígua dos diversos atores sociais.

A idéia de nação, segundo Bhabha (2005), emerge por meio de narrativas e discursos construídos, marcados pela ambigüidade entre interesses privados e cenas públicas. Mas a idéia de povo, no discurso de nacionalidade, é ambivalente, remete a uma categoria pensada como definidora de um sujeito submetido ao processo de significação e, ao mesmo tempo, objeto da pedagogia nacionalista.

O conceito de povo na narrativa da nação emerge dentro de um discurso duplo: refere-se não somente a eventos históricos ou ao componente de um corpo político patriótico, mas também se constitui como uma complexa estratégia retórica de referência social. Seu caráter representativo o faz ser pensado como um *templo-duplo* (BHABHA, 2005), ou seja, o povo consiste em objetos históricos de uma pedagogia nacionalista, baseada na origem histórica constituída no passado, mas, ao mesmo tempo, é formado por atores de um processo de significação, atores marcados pelos signos da contemporaneidade, por meio do qual a vida da nação é, constantemente, reiterada.

Por outro lado, se a nação é um símbolo da modernidade, isso implica que ao se edificar uma concepção de povo enquanto presença histórica deve-se construir essa noção enquanto performance narrativa. Por isso se faz necessário ultrapassar o historicismo que marca as discussões sobre conceito de nação como força cultural e se centrar nas *estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome 'do povo' ou 'da nação' e os tornam sujeitos imanentes e objetos*

de uma série de narrativas sociais e literárias (...) que são também potentes fontes simbólicas e afetivas de identidade cultural (Op.cit.:199).

Para Castells (2002b) por mais atraente que a noção de comunidades imaginadas possa parecer, ela é óbvia ou empiricamente inadequada. Para o referido autor os nacionalismos são constantemente renovados com base em códigos específicos de cada contexto histórico e, em função disto, não podem ser, exclusivamente, um fenômeno engendrado pelas elites, refletindo, muitas vezes, uma reação contra estas. No entanto, o fato de partir-se do pressuposto de que os nacionalismos são produtos históricos não invalida a concepção de Anderson (2005) de estruturação de comunidades imaginadas como uma característica dos nacionalismos contemporâneos, mas permite agregar ao entendimento do processo de formação dessas comunidades, as narrativas oriundas dos grupos subalternos.

Para Castells (2002b) a constituição dos sujeitos contemporâneos não se dá com base nas sociedades civis que estão em processo de desintegração, mas como um prolongamento da resistência comunal. Para sustentar essa tese, analisa as principais metas dos movimentos urbanos, ou seja, a capacidade desses movimentos de fomentar necessidades de consumo coletivo e condições de vida, de afirmar a identidade cultural local e de auxiliar na conquista da autonomia política local.

Esses movimentos produzem significados, não apenas para os atores sociais, mas para toda a comunidade, impregnando a memória coletiva. O ambiente assim construído, bem como seu significado, é engendrado por um processo de conflito entre os interesses e valores de atores sociais antagônicos. É em função disso que surgiu o paradoxo de forças políticas com bases cada vez mais locais em um mundo estruturado por processos cada vez mais globais.

Apesar de sua crítica à produção de Benedict Anderson na formulação de sua idéia de *comunidade comunal*, Castells (2002b) reforça a afirmação de Bhabha(2005) de que cada vez mais, as culturas nacionais estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. E é esse último que, ao tratar a constituição da nação como narração, dotará as análises sobre as comunidades imaginadas de elementos analíticos que tornam este conceito operacional.

No entanto, a articulação social da diferença na perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, ainda em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O direito de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizado é alimentado pelo poder da tradição em se reinscrever no seio da sociedade contemporânea, outorgando um modo de reconhecimento que é uma forma parcial de identificação.

Não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. Porém, os materiais constitutivos da identidade são processados por indivíduos, grupos e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social.

Não basta simplesmente tornar-se consciente dos sistemas que produzem os signos culturais e suas formas de disseminação, as análises no âmbito da cultura tornam-se mais instrutivas quando focalizadas não no que a cultura significa, mas no que ela faz. Tal perspectiva de análise defronta-se com o desafio de ler, no presente da performance cultural específica, os rastros dos discursos disciplinadores que constituem a condição e os contextos da cultura.

Os atores sociais têm sido representados como se fossem portadores de uma subjetividade individualizada, motivados por ansiedades e aspirações a respeito de sua auto-realização, comprometidos em encontrar suas “verdadeiras” identidades e maximizá-las por meio de um estilo de vida. Portadores de direitos e reivindicações legítimas são vistos como atores que buscam conduzir suas vidas por meio de escolhas, mas os autores da ação social, ao inaugurarem significados singulares, não têm poder de controlar o resultado dessa ação.

Como pensa Rose (2001:143) os processos de subjetivação devem ser abordados não em termos dos efeitos da cultura sobre as pessoas, mas buscando caracterizar o modo de ação das diversas tecnologias de subjetivação. A subjetivação é, para o referido autor, *o nome que se pode dar aos efeitos da composição e da recomposição de forças, práticas e relações que tentam transformar – ou operam para transformar – o ser humano em variadas formas de sujeitos, em seres capazes de tomar a si próprios como os sujeitos de suas próprias práticas e das práticas de outros sobre eles.*

As subjetividades são construídas por meio da ligação dos humanos entre si e com outros objetos, permitindo que os atores sociais possam conhecer a si mesmos como pessoas de um tipo particular, por meio de um ato de reconhecimento mútuo. *O ser humano é entendido como aquele agente que constrói a si próprio como um eu ao dar à sua vida a coerência de uma narrativa* (op. cit. p.156).

Mas, por outro lado esse afastamento das singularidades de classe ou gênero, como categorias conceituais e organizacionais básicas, resultou em uma consciência das posições dos atores, o ator do discurso cultural vê-se cindido em uma ambivalência discursiva que emerge da disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performativo.

A nação, ao se transformar em símbolo da modernidade, articula a tensão entre significar o povo como uma presença histórica, objeto pedagógico, e, ao mesmo tempo, construir o povo na performance da narrativa. O pedagógico sustenta sua autoridade narrativa na tradição do povo como um momento de vir a ser designado por si mesmo, encapsulado em uma sucessão de momentos históricos que representam uma eternidade produzida por autogeração. O performático intervém na soberania da autogeração da nação, ao lançar uma sombra entre o povo como imagem e sua significação como um signo diferenciador.

Na produção da nação como narração ocorre a cisão entre a temporalidade cumulativa do pedagógico e a estratégia recorrente do performático. Dessa forma, aduba-se o terreno para a posterior elaboração de estratégias de subjetivação – singulares ou coletivas – que darão início a novos signos de identidade no ato de definir a própria idéia de sociedade. Nesse ínterim a figura do povo, o sujeito nacional, emerge da ambivalência narrativa de tempos e significados disjuntivos. E esse processo de identidade se constitui na sedimentação histórica (o pedagógico) e na perda da identidade no processo de significação da identificação cultural (o performativo).

O conceito de povo emerge dentro de uma série de discursos como um movimento narrativo duplo, consiste em objetos históricos de uma pedagogia nacionalista, mas também de sujeitos de um processo de significação. Isso deve obliterar qualquer presença anterior do povo como contemporaneidade, como signo do presente, por meio

do qual a vida nacional é redimida e reiterada em um processo reprodutivo. Contudo, o povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional: ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual e as forças que significam a interpelação mais específica de interesses e identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população.

Capítulo 5 – As estratégias de identificação na narrativa da Nação Catalana

Anderson (2005) afirma que as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural e, na contemporaneidade, pode-se observar que essa busca é um motor de afirmação de identidades históricas, que estavam submetidas a nacionalidades políticas constituídas de múltiplas identidades. No entanto, essas novas identidades não estavam literalmente impressas nos genes do povo, foram formadas e transformadas no interior de um processo de representação. Nação não é apenas uma identidade política, mas algo que produz sentido – um sistema de representação cultural no qual os indivíduos participam da construção de uma idéia de si mesmos, narrada como uma cultura nacional.

Na Europa, por exemplo, onde as nações estão unidas cada vez mais do ponto de vista econômico dentro da Comunidade Européia, os símbolos da identidade cultural nacional parecem estar se definindo de forma mais marcada (THROSBY, 2001). A maior integração econômica não tem levado a uma homogeneização cultural, mas tem reforçado os enredos que buscam maior diferenciação. Assim, novos nacionalismos nascem e se fortalecem no seio de sociedades abertas. Seguindo as pistas deixadas por Castells (2002b) os primeiros passos históricos das sociedades do conhecimento parecem ter sido caracterizados pela preeminência da identidade como princípio organizacional.

A existência de culturas minoritárias em situação extremamente complexa, como é a Catalunha, reforça a idéia aqui levantada de que a nação não pode ser definida apenas

como uma identidade política, mas como um sistema de representação cultural. Para Hall (2005) todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólico e a modelagem de relações no interior de diferentes sistemas de representação tem efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas.

Já no início do século XX, a prosperidade relativa da Catalunha – confrontada com o empobrecimento das outras regiões da Espanha, que viviam numa estrutura social tradicional e basicamente agrária e, portanto, com um universo econômico e social mais atrasado –, dava aos catalães uma consciência da sua especificidade e modernidade no cenário espanhol. O poder econômico da burguesia catalã, bem como o nível educacional e cultural relativamente elevados da sociedade em geral ao longo de todo o século XIX, contrastava com sua total e completa marginalidade política. Um forte movimento nacionalista catalão surgiu no final do século XIX, inspirado por ideólogos muito bem articulados (VIVES, 1999).

Em 1932, diante da pressão popular, expressa em um referendo, o governo espanhol aprovou um Estatuto de Autonomia lingüístico-cultural. O atendimento das exigências nacionalistas da Catalunha e do País Basco por parte da República Espanhola foi uma das mais importantes causas da insurreição militar que culminou na Guerra Civil Espanhola de 1936-9.

Após a Guerra Civil, a repressão sistemática das instituições, língua, cultura, identidade e líderes políticos catalães tornou-se um dos aspectos mais marcantes da ditadura de Franco (CASTELLS, 2002b). Desde então, a Catalunha, juntamente com o País Basco, vem forçando a Espanha a tornar-se, ainda que a contragosto, um Estado federal altamente descentralizado, porquanto as demais regiões têm reivindicado o mesmo grau de autonomia e recursos concedidos aos bascos e catalães. Os catalães em geral, bem como a coalizão nacionalista catalã, rejeitam a idéia de separatismo.

A consciência dos marcos distintivos do povo catalão e a existência na Catalunha de uma língua própria, falada pela quase totalidade da população, vai constituir o núcleo central da identidade cultural catalana. *Desde metade do século XIX e com exceção do País Basco, Catalunha era a única parte da Espanha onde existia uma estrutura social*

*moderna caracterizada por um notável nível de industrialização e um sistema de classes típico de uma sociedade capitalista madura*¹⁹ (GINER: 1996:47).

Segundo Zallo (2004) a partir de 1977 começa a reestruturação do Estado e do sistema econômico espanhol. A base de sustentação do diferencial catalão estava ancorada na existência de uma poderosa burguesia local e na prosperidade relativa da Catalunha. Com o retorno da Espanha aos rumos democráticos, os investimentos do Governo Central e da Comunidade Européia promoveram uma política de distribuição de renda. Aos poucos se favoreceu o crescimento das classes médias, bem como o amadurecimento das relações capitalistas em outras partes da Espanha, solapando os elementos que dotavam o povo catalão de uma distinção no marco do território espanhol.

Hoje, as bases sobre as quais se assenta a especificidade catalana são, cada vez menos, fruto de fatores estruturais e cada vez mais resultado de ações políticas e culturais, ou seja, é produto do que se afirma ser a construção de uma nação enquanto comunidade imaginada. O governo catalão lançou mão de estratégias variadas que foram dotando a sociedade civil da concepção de si mesmo e da sociedade como um todo, no qual se salientam os aspectos empreendedores e hospitaleiros do povo catalão. Giner (1996) afirma que a sobrevivência e a prosperidade da sociedade civil, dos cultos cívicos, do nacionalismo e de uma língua própria, sem excluir a cultura tradicional e popular catalana, são as condições que, juntamente com um governo autônomo, garantem um futuro diferenciado para a Catalunha no marco do território espanhol.

A língua catalana reafirma seu caráter de resistência, mas no contexto da Catalunha democrática é a Generalitat²⁰ que irá intensificar esse caráter, de modo a fornecer substância aos reclamos identitários do povo catalão. Findadas as proibições

¹⁹Des de mitjans del segle XIX, i amb excepció de l'enclavament basc, Catalunya era l'única part d'Espanya on existia una estructura social moderna caracteritzada per un notable nivell d'industrialització i un sistema de classes típic d'una societat capitalista prou madura.

²⁰ Existem quatro níveis administrativos na Espanha: o primeiro é o Governo Central com sede em Madrid; o segundo são as administrações das comunidades autônomas (no caso da Catalunha, *Generalitat de Catalunya* com sede em Barcelona); o terceiro nível é a comarca (no caso da Catalunha, *diputació* – Deputação de Barcelona - sede Barcelona) e o último o nível municipal (no caso da Catalunha, *ajuntaments* – Ajuntamento de Barcelona).

estabelecidas pelo regime franquista, a língua, enquanto veículo de resistência, assumiu importância primordial como fator de diferenciação do povo catalão.

No entanto, esse processo de resistência vai encontrar no Estado e não mais na sociedade civil a sua força e o seu motivo. O Governo Catalão cria mecanismos legais de inserção de seu uso nas escolas e universidades catalanas e de cursos gratuitos para todos que desejem falar esse idioma, bem como apoio específico para ações voltadas para a sua valorização.

Entre as medidas adotadas para atender aos demais elementos que conformam a especificidade da Catalunha, editou-se a Lei 02/1993 (Fomento e Proteção da Cultura Popular e Tradicional e do Associativismo Cultural) da Generalitat de Catalunya, que apresenta como objetivos básicos a proteção da cultura tradicional e popular, a dinamização do associativismo cultural e a proteção do patrimônio cultural catalão. Para cumprir tais finalidades, estabelecidas pelo artigo 33.2 do Estatuto de Autonomia da Catalunha, criou-se o Centro de Promoção da Cultura Popular e Tradicional Catalunha – CPCPTC.

1 – A cultura catalana no contexto espanhol

No início da era democrática na Espanha os conteúdos das políticas culturais públicas ainda não tinham atingido os mesmos patamares praticados em outras partes da Europa, ou seja, ainda não se tinha generalizado as conquistas do Estado do Bem-Estar. Os níveis de infra-estrutura e consumo na Espanha estavam longe dos padrões de outras partes do Velho Continente. Os novos dirigentes políticos, quando inclinados à esquerda, dedicavam-se à democratização e à animação cultural, baseados, muitas vezes, no conceito de *a cultura dos povos de Espanha*. Já os de inclinação direita fundamentavam suas propostas nas concepções do velho espanholismo. Novos nacionalismos impulsionam as nacionalidades históricas, fomentando ações embasadas em políticas culturais, construídas para recuperar uma “identidade” dificultada pelos anos de ditadura Franco (MASCARELL, 2005).

A compreensão da importância do patrimônio, não somente como elemento representativo da história e das tradições, mas, também, como fator de desenvolvimento econômico e coesão social se traduziu em um avanço significativo para a legislação estatal e fortalecimento das comunidades autônomas, no que dizem respeito à proteção e ao fomento do patrimônio, com a criação de estruturas administrativas adequadas a tais fins.

No final da década de 1970, aprovou-se de um texto constitucional que advoga um novo papel para o Estado na vida cultural. É o papel que a constituição descreve para a cultura espanhola que tem permitido às comunidades históricas (País Basco, Catalunha e Galícia) encontrarem os elementos essenciais para compor uma narrativa que realça os aspectos diferenciados do seu povo no marco do território espanhol.

Apesar da complexidade da situação cultural espanhola e das reticências e desconfianças mútuas entre as organizações políticas nacionalistas e espanholistas, a constituição espanhola em seu artigo 46, diz: *Os poderes públicos garantirão a conservação e promoverão o enriquecimento do patrimônio histórico, cultural e artístico dos povos da Espanha e dos bens que o integra, qualquer que seja seu regime e sua titularidade*²¹. Para garantir este princípio constitucional, criaram-se estruturas administrativas nacional, provincial e local com suas correspondentes competências, frutos dos Estatutos de Autonomia das Províncias, estabelecidos entre 1979 e 1983, cumprindo preceitos propostos pela constituição de 1978.

Os princípios que consagram a Constituição Espanhola de 1978, em relação à cultura, são basicamente quatro. (1) acesso dos cidadãos à cultura e, por conseguinte uma maior intervenção pública para promover e tutelar esse acesso; (2) o princípio de não-ingêrência sobre os conteúdos por parte do Estado; (3) a proclamação do pluralismo lingüístico e cultural; (4) a instauração de uma organização descentralizada plural e participativa (ZALLO, 2004). O pluralismo lingüístico e cultural demarcam a diferença entre as nacionalidades históricas (Catalunha, País Basco e Galícia – possuidoras de

²¹ Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen y su titularidad.

língua e cultura específicas) e as outras regiões. A essas são atribuídas competências para proteção identitária de minorias culturais dentro do Estado Nação.

Quando se analisa o processo de (re)ordenamento administrativo (indicado no item 4 acima), percebe-se que, – embora a administração central ostente uma certa primazia, condicionada a uma função arbitral, estabelecida no artigo 149.2, – comunidades históricas, como a Catalunha e a Galícia, reservam em seus Estatutos, o compromisso com o desenvolvimento de laços com localidades com as quais compartilham história ou cultura, mas que não fazem parte do território espanhol. (ZALLO, 2004).

O processo de territorialização da política e da gestão cultural na Espanha tem sido, provavelmente, o mais rápido e intenso entre as políticas levadas a cabo durante as últimas três décadas. As iniciativas sócio-culturais, bem como as competências assumidas, pelas comunidades autônomas, para promoção artística e cultural, são canalizadas para os aspectos diferenciais e específicos dos territórios, consolidando políticas culturais que se definem pela sensibilidade com relação aos interesses locais (BOUZADA FERNÁNDEZ, 2000).

As províncias autônomas passaram a ter competência quase exclusiva em matéria de cultura. Isso não significa que a administração central não tenha interesse nessa matéria. Também é necessário destacar a existência de uma série de competências atribuídas aos municípios, em virtude da Lei Básica de Regime Local. Neste sentido, a preservação do patrimônio material e arqueológico depende das leis urbanísticas, que são de competência das comunidades autônomas e dos ajuntamentos.

Apesar das contradições inerentes ao projeto do Governo Central, marcado por anos de atentados elaborados por grupos separatistas, surgiram na cena espanhola esforços importantes. Os ajuntamentos, em um primeiro momento, contribuíram para fazer visível a democratização do espaço urbano, por meio da festa e da ocupação democrática das ruas. As festas, músicas, determinados tipos de teatro e outras manifestações artísticas foram, durante anos, sinônimo da manifestação da política cultural dos municípios. As administrações autonômicas, especialmente na Catalunha, converteram a política cultural no principal instrumento criador de imagem e forjador da identidade coletiva. Para tanto, dedicaram-se fundos relativamente importantes ao

seu desenvolvimento, intensificou-se a construção de uma narrativa do povo e da Catalunha, que remetem aos processos aqui descritos como de construção de uma nação enquanto comunidade imaginada.

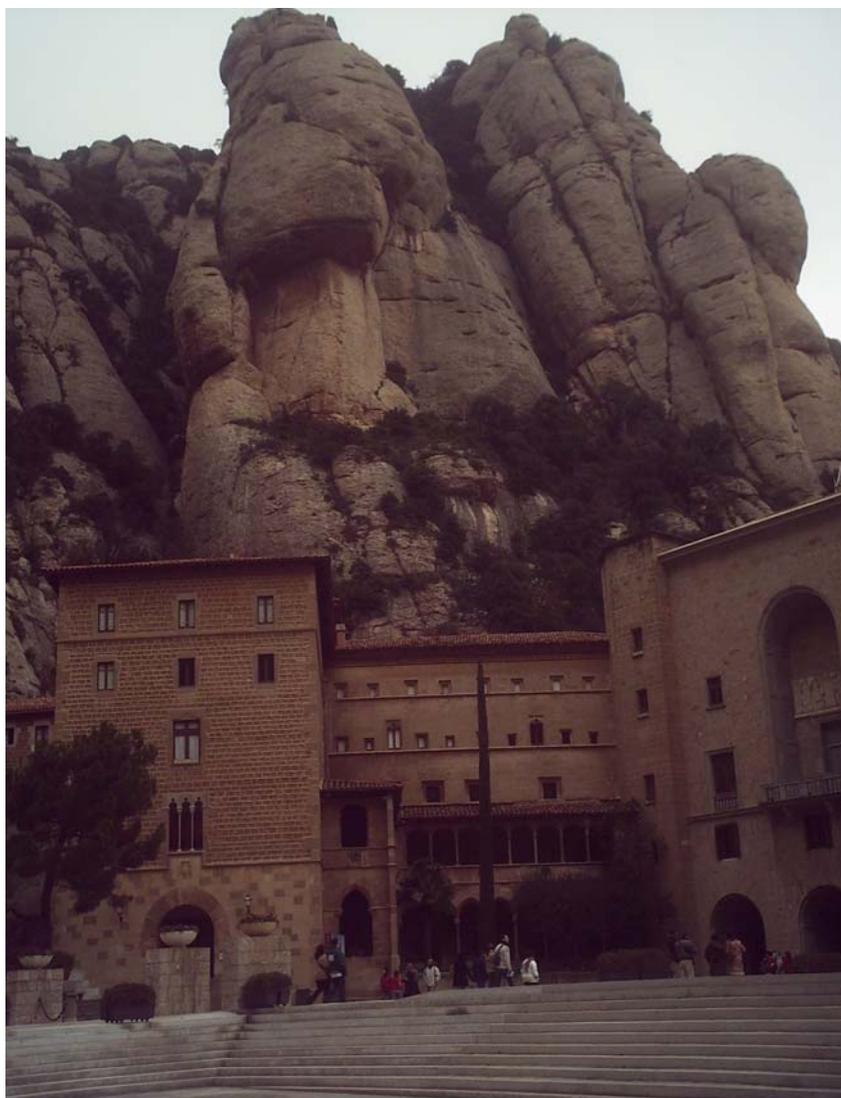
2 – A política cultural na Catalunha democrática

Os ajuntamentos catalães fundavam suas qualidades culturais em uma grandeza intangível: a cultura cidadã, o associativismo, a tradição da vida comunitária nos bairros ou na rua e a grande multiplicidade de grupos que realizavam atividades de interesse comum, mas a despeito da preeminência de uma valiosa cultura cívica e de um desejo cidadão de participação cultural, afirma Mascarell (2005), a Catalunha de 1979 estava imersa em diversas realidades contrapostas. Uma herança patrimonial, procedente, em geral, dos anos anteriores ao franquismo, evidenciava um notável envelhecimento não somente físico, mas, sobretudo, conceitual, acumulado ao longo de muitos anos de desinteresse institucional que caracterizaram o regime.

Em um primeiro momento, os ajuntamentos da Catalunha democrática tiveram como responsabilidade atender aos anseios sociais acumulados durante as quatro décadas de regime franquista e, assim, deram voz aos grupos da sociedade civil que, de alguma forma, resistiram ao regime, mantendo vivas a língua e as tradições culturais catalanas. Receberam para isso um conjunto patrimonial e de iniciativas culturais tradicionais em estado de conservação deplorável, e em condições de exibição e dinamização social insuficientes, e uma ampla série de novos produtos culturais, acumulada praticamente por gerações de cidadãos que não tinham desfrutado dos instrumentos de participação democrática.

Um acervo composto de igrejas românicas e góticas, de velhas fábricas, testemunhos da industrialização catalana do século XIX, antigas vilas romanas, cidades islâmicas, bairros judeus, castelos, moinhos de farinha, bairros repletos de edifícios resultantes do movimento modernista, coleções de objetos artísticos ou etnológicos, séries documentais familiares e empresariais, festas populares e também as paisagens naturais

de campo e montanha, tudo isso compõe uma herança magnífica, cheia de *déficits*, mas também de muitas possibilidades (Mascarell, 2005).



Monastério de Mont Serrat

As eleições municipais de 1979 fizeram chegar à maioria dos ajuntaments da Catalunya governos que propunham a cultura como um dos argumentos centrais. Tratava-se de propiciar a socialização por meio da cultura, ou seja, intensificar seus diversos usos (ver Parte I – capítulo 4). Para tanto, fez-se necessário promover a capacidade de reconstruir tramas sociais e políticas, construindo enredos que narravam e articulavam a participação cidadã e deram um forte impulso à vida cultural. Festa popular, animação cultural, ocupação das ruas se materializaram por meio da criação de todo tipo de centros cívicos com a missão de converterem-se em instrumentos

comunitários que pudessem exemplificar o desejo político de entrada da Catalunha no paradigma da democratização cultural.



Gigantes na Festa Major de Gràcia – Agosto/2005

A recuperação da rua teve sua materialização mais imediata no resgate da festa popular. Os primeiros dez anos de ajuntamento democrático significaram uma contínua revitalização da atividade festiva: o carnaval ou Rùa, a *verbana* de São João, Festa Maior de Inverno de Santa Eulàlia e as festas maiores de quase todos os bairros, tendo a festa de Gràcia e Sants como principais referências (MASCARELL, 2005).

Os ajuntamentos têm realizado diretamente, ou por meio de estímulos, investimentos em infra-estrutura, propiciando a melhoria do cenário onde a narrativa da nação catalana se desenha e contribuindo para renovar o conceito de cultura em seu sentido amplo. Tem dominado uma cultura vinculada às premissas identitárias, de respeito à pluralidade, de fomento do cosmopolitismo, de aceitação da diversidade e da diferença (MASCARELL, 2005, MORATÓ, 2005).

A Barcelona modelo de arquitetura e urbanismo, cidade mediterrânea aberta, ordenada racionalmente, pensada por urbanistas com Gaudi e Ildefons Cerdà – esse último, autor da ampliação além muros (Eixample) da cidade no século XIX – esconde debaixo da

aparente aceitação da diversidade um discurso oficial que favorece o desenvolvimento de certo dogma do multiculturalismo (PALENZUELA, 2005).

2.1 – Estratégia I: Barcelona cidade do conhecimento

Narrada como tendo uma larga tradição empreendedora e de não ter tido nunca, para afiançar seu progresso, o apoio do Estado espanhol, Barcelona, a partir de meados do século XIX, potencializou uma singular tradição de ativismo, mancomunado com as elites e com o poder local, que buscava minimizar essa desatenção estatal, tanto na provisão de serviços básicos, como no fomento de instituições de excelência ou na promoção internacional da cidade (MORATÓ, 2005; MASCARELL, 2005).

Já no início do século XIX, a indústria e o comércio conformaram uma importante burguesia e um forte movimento social e migratório deu espaço para que várias correntes ideológicas dessem origem ao movimento denominado Renaixença (Renascimento), que se manifestou em todos os âmbitos: literário, plástico, arquitetônico, científico, político, etc. Uma sociedade civil, organizada em torno das causas operárias e uma poderosa burguesia local começaram a implementar um projeto para dotar a cidade de atividades culturais nos níveis das grandes cidades européias de então, mas pautadas no associativismo, característica intrínseca do povo catalão (VIVES, 1999).

Enquanto em cidades como Paris, Londres e Viena uma poderosa nobreza foi substituída pela burguesia local no fomento e na produção cultural, em Barcelona experimentou-se uma forma distinta de produção de equipamentos para a promoção cultural. Dos movimentos políticos nasceram novas formas de produção cultural, não somente ligadas aos gostos das elites, mas que incorporaram outro conjunto de cidadãos. Datam desse período o início de entidades como Coro de Clavé e a Federação de Teatro Amador. A burguesia, por seu lado, construiu equipamentos, dotando as artes de espetáculo de seus primeiros equipamentos de vulto: o Palau de la Musica e o Gran Teatre Liceu. Arquitetos, como Idelfons Cerdá, (re)configuraram o mapa da cidade. Rasgou-se o centro antigo e construíram-se novas vias de acesso, ampliou-se (*eixample*)

a cidade para além dos muros medievais, dentro de um processo racionalmente orquestrado. Barcelona se animou e promoveu no cenário mundial artistas como Gaudi.



Imagem do Bairro de Eixample – Barcelona

No entanto, a capacidade empreendedora dessa cidade mediterrânea, fundada pelos romanos no final do século I a.C., foi solapada durante o século XX. Crises internas redundaram em golpe militar e em anos de convulsões políticas. Portanto, o projeto de atingir os patamares de cultura produzidos nas grandes cidades europeias será duramente torpedeado, durante a ditadura Franco, por sanções explícitas ao fomento e à produção da cultura e ao uso da língua local.

Passados os períodos de maior dificuldade, a capacidade empreendedora de Barcelona refloresceu com forte tendência a se concentrar sobre o setor cultural. Com a morte do ditador, a Generalitat da Catalunha e o Ajuntament de Catalunha se incumbiram de fomentar um processo de (re)significação de importantes tradições associativas da cidade, bem como de criar várias instituições culturais (MACBA, CCCB, CPCPTC e a Cidade do Teatro entre outros).

Morató (2005) ressalta o realce conferido à ação cultural pública local, no período denominado de democracia cultural. Para o referido autor, nesse período, as políticas culturais buscavam uma redistribuição dos recursos culturais, gerando uma política geral de descentralização nos anos 70 e 80, da qual a Espanha foi o exemplo mais chamativo. Além disso, o ajuntamento de Barcelona, na primeira fase de recuperação da democracia local, promoveu uma operação de revitalização de atividades festivas e criou mais de 40 centros cívicos. Nos novos centros cívicos eram acolhidos alguns serviços públicos, destinados a enriquecer o tecido de relações sócio-culturais da comunidade nos marcos físicos do bairro.

A política cultural local ganhou protagonismo, aumentou seus recursos e se profissionalizou. Os governos locais mudaram, na medida em que começaram a exercer funções ativas de promoção e desenvolvimento, orientadas para a reforma e a reanimação urbana, tanto dos centros como dos bairros industriais obsoletos. Emergiu uma nova coerência da política cultural, tendo como objetivo o desenvolvimento do potencial cultural da cidade, ao mesmo tempo em que se edificou um cenário onde esse cosmopolitismo se tornou visível.

Era necessário encontrar estratégias de desenvolvimento frente ao inevitável declive industrial, já que esse declive afetava a sobrevivência do diferencial catalão. Barcelona possui um grande atrativo cultural: um conjunto urbanístico-patrimonial que combina substratos históricos diferentes: a cidade medieval, o *Eixample* moderno de Cerdá e a arquitetura modernista, mas também era preciso que a narrativa da Catalunha, enquanto comunidade imaginada, continuasse viva e presente junto aos catalães, agora membros de uma sociedade democrática aberta.

Uma das estratégias adotadas para isso foi a promoção de megaeventos, que tornaram visível o povo catalão no cenário mundial e permitiram a construção ou a reforma das estruturas sobre as quais se assentaram as bases diferenciais desse povo mediterrâneo. As Exposições Universais, tão comuns ao povo espanhol, deram passagem a celebrações de caráter espetacular e simbólico, como os Jogos Olímpicos (1992) e o Fórum Universal das Culturas (2004). Por meio desses eventos, a Generalitat de

Catalunha encontrou justificativas que viabilizaram investimentos em cultura no conjunto das administrações públicas espanholas e da comunidade europeia.

Uma visão complexa e plural do horizonte de desenvolvimento cultural se incumbiu de promover a superação da tradicional função *protetora-promotora*, outorgando ao ajuntamento a função de catalizador dos múltiplos atores existentes. Além de canalizar a construção das grandes infra-estruturas, corrigir desequilíbrios da oferta cultural, produzir bens e serviços a partir do patrimônio e fomentar setores nos quais o mercado se mostra passivo.

Morató (2005) afirma que esses argumentos passaram a constituir a base sobre a que se assentou a nova fórmula da política cultural municipal. Uma fórmula que constará de dois elementos chave: o ICUB - Instituto de Cultura de Barcelona e o Plano Estratégico de Cultura. O ICUB é uma entidade autônoma capaz de tomar decisões e de atuar por si mesma, gerenciando seu próprio orçamento e estabelecendo contratos e convênios de todo tipo. O Plano estratégico do setor cultural foi outra peça fundamental da nova fórmula de política cultural que o Ajuntamento adotou a partir de 1996. O Plano Estratégico, Econômico e Social da cidade de Barcelona de 2000 colocou como elemento central para o desenvolvimento da cidade, a idéia de *cidade do conhecimento*²², em substituição à concepção adotada a partir do Plano de 1990, no qual o desenvolvimento da cidade era pensado com base no desenvolvimento da economia de serviços.

O Ajuntamento começou a trabalhar com vistas a estimular a cultura da cidadania e a produção de uma narrativa do povo catalão enquanto comunidade imaginada que preservava as memórias do passado, trabalhava para viver em conjunto e sabia perpetuar sua herança. A Barcelona, cidade cosmopolita, atraiu assim investimentos que permitiram a elevação do nível cultural e o fomento da criatividade e a melhoria da capacidade geral de inovação e de adaptação à sociedade do conhecimento.

²² A cidade do conhecimento se caracteriza por fomentar o uso intensivo das novas tecnologias da informação e da comunicação; por dispor de condições empresariais, institucionais sociais e culturais que podem transformar a informação em conhecimento e, portanto, em conteúdos.

Promoveu-se o desenvolvimento da cultura cívica para atingir-se a coesão social. Enfim, a cultura que já contribuía para o desenvolvimento econômico da cidade, produzindo e exportando bens e serviços, proporcionando ocupação do setor cultural, atraindo turismo, contribuindo para a articulação e regeneração urbana, concomitantemente, ajudava no processo de promoção da cidade no plano internacional. Tudo isso, afirma Morató (2005) pelo incentivo dado à multiplicidade de agentes culturais, indústrias, empresas culturais, associações e entidades do terceiro setor que operam neste âmbito, aos criadores e especialistas, às administrações culturais e aos próprios cidadãos.

2.2 – Estratégia II: O impacto associativo na conformação da cultura catalana e a criação do CPCPTC

Durante a ditadura são as tradições populares que vão ocupar papel de destaque na preservação da língua e da cultura catalanas e, com seu término, no final da década de 1970, surgiu um movimento popular que favoreceu o processo de (re)significação da cultura popular. Enquanto os ajuntaments trabalhavam na promoção da cultura local, criando equipamentos e produzindo eventos que acabaram sendo responsáveis pela promoção da Catalunha e, em especial sua capital, Barcelona, no cenário global. A Generalitat atuou de forma decisiva na conformação de uma cultura singular que pudesse identificar o povo catalão. Para isso lançou mão de um conjunto de manifestações culturais, oriundos das tradições populares da Catalunha. Por meio delas, os catalães podem afirmar sua distinção dos demais povos e se constituir como uma nação imaginada, possuidora de um passado preservado na memória de seu povo.

Segundo Jan Grau²³, assessor do CPCPTC, muitas das entidades, festas e produtos da cultura popular local ressurgiram ou foram recriadas, fazendo com que um vasto tecido associativo, outrora reprimido, e as tradições fossem apropriados como forma de distinção desse povo. Tradições, que no passado eram celebradas para a fruição local,

²³ Entrevista concedida ao autor

passaram a se integrar ao cenário das cidades, marcando a distinção do povo catalão dos demais povos espanhóis e, ao mesmo tempo, servindo de apelo ao turismo cultural.

A sociedade civil que criava, organizava e transmitia cultura popular e tradicional na Catalunha, foi objeto de atenção especial por parte da administração da comunidade. Uma resposta ao empenho das associações para preservação do patrimônio cultural catalão, ameaçado durante a ditadura Franco. Para esse segmento da sociedade civil catalana, criou-se o CPCPTC, organismo ligado ao Departamento de Cultura e ao Conselho de Cultura Popular e Tradicional e órgão máximo consultivo do Departamento de Cultura, dispondo de dotação orçamentária para atender às necessidades da cultura popular e tradicional.

A Lei nº. 02 de Fomento e Proteção da Cultura Popular e Tradicional e do Associativismo Cultural, aprovada pelo Parlamento da Catalunha em cinco de março de 1993, tem como principal objetivo a proteção e difusão da cultura popular e tradicional, a definição de funções administrativas públicas para a dinamização sócio-cultural e a regulação do associativismo cultural do povo da Catalunha, ao mesmo tempo que, em seu capítulo 4, criou o CPCPTC.

A missão que fora conferida a esse novo órgão é impulsionar a cultura em seu sentido amplo, promovendo a participação cidadã, bem como “protegendo” as manifestações da cultura popular produzida na Catalunha. Preservar o caráter de patrimônio cultural e tradicional como um valor próprio do catalão e, ao mesmo tempo fomentar a coesão social, implica desenvolver atividades de pesquisa, recuperação, manutenção fortalecimento e difusão da cultura popular e tradicional catalana.

Trabalhando com oito objetivos centrais, as ações desenvolvidas pelo Centro visam atingir todo território catalão na medida em que: potencializam a pesquisa, a catalogação e a difusão do Patrimônio Etnológico; criou o catálogo do patrimônio festivo da Catalunha; dá-se suporte à preservação do patrimônio material das entidades; dá-se suporte para que a sociedade civil organize atividades de cultura popular; impulsionam-se as ações para promover a coesão social e a integração cultural; reformulam-se os programas formativos; projeta-se a cultura catalana no exterior; estimulam-se as expressões artísticas emergentes da cultura popular.

O Centro é composto por uma direção, uma gerência e três áreas distintas. A direção tem por função supervisionar e coordenar todas as atividades desenvolvidas pelo Centro, enquanto a gerência coordena as atividades realizadas pelas diferentes áreas. Cabe destacar os trabalhos desenvolvidos pela área de promoção e dinamização, dentre eles o Programa Ordit, que visa impulsionar as atividades destinadas a fortalecer o tecido sociocultural, compreendendo a cultura como um instrumento para desenvolver a coesão e a integração social. As ações prioritárias são marcadas por atividades produzidas em setores sociais em risco de exclusão e atividades relacionadas com culturas estrangeiras em território catalão. Além desse foco, esse programa também dá suporte às expressões inovadoras da cultura popular.

Outro programa que merece destaque é o L'Aparador, que se incumbem de produzir ferramentas, recursos e estratégias necessários para dar suporte ao tecido associativo e à projeção da cultura catalana no exterior. Nesse caso, o programa funciona como uma assessoria técnica, além de órgão regulador de inúmeros programas e eventos, como feiras e festivais. Por fim, o Programa Ateneu, que tem por função manter a estrutura física das entidades de cultura popular e tradicional da Catalunha.

A área de Patrimônio Etnológico se destaca pela atuação na pesquisa, desenvolvendo estudos sobre o patrimônio tradicional catalão e oferecendo bolsas de estudo para trabalhos na área de cultura popular. O programa de festas populares também tem seu destaque em função da criação de uma espécie de inventário que promove as festas populares à condição de Festa Tradicional de Interesse Nacional²⁴.

Além de possuir dotação orçamentária para cumprir os programas gerenciados pela instituição, feiras, exposições, oficinas culturais, entre outros, o CPCPTC promove editais anuais para ajudar as diversas entidades no fomento e proteção da cultura tradicional e popular local, tendo como eixo central quatro linhas de ação: a pesquisa, inventário e difusão do patrimônio etnológico; o suporte financeiro para as entidades da cultura popular, no intuito de auxiliá-las nos desenvolvimentos de suas atividades e na manutenção de seus equipamentos; o fomento de programação estável e continuada de espetáculos de cultura popular e tradicional e a promoção da cultura catalana por meio

²⁴ O termo nacional aqui se refere à Catalunha.

de viagens ao exterior. espetáculos de cultura popular e tradicional e a promoção da cultura catalana por meio de viagens ao exterior.

Quadro I

Orçamento 2006 – Subvenções	€uros
Preservação do patrimônio e da memória	965.600,00
Programa de Pesquisa e Inventário do Patrimônio Etnológico	965.600,00
Impulso à cultura cívica e à participação cidadã	6.672.434,08
Escola Catalã de Cultura Popular – programa de formação continuada	272.600,00
Consolidação e difusão do Serviço de Recursos e Assessoramento	10.000,00
Identificação das necessidades dos bens móveis e adequá-los ao uso público	1.328.334,08
Criação da Fundação Privada Mediterrânea	1.600.000,00
Ajuda a entidades que desenvolvem atividades de cultura popular e tradicional e promovem a coesão e a integração social	3.460.000,00
Fortalecer a ação formativa da escola de Música Tradicional e Popular	1.500,00
Projeção internacional da cultura catalã	158.500,00
Favorecer a mobilidade e a circulação internacional de artistas	100.000,00
Organização de duas mostras de cultura popular fora da Catalunha	58.500,00
Total	7.796.534,00

Fonte: CPCPTC

As entidades que podem buscar apoio por meio desse órgão estão localizadas na Catalunha, produzem e difundem diferentes manifestações da cultura popular e tradicional, são pessoas físicas e entidades coletivas sem fins lucrativos, podendo ser originárias da Catalunha, de outras partes da Espanha e do mundo.

As entidades da cultura popular e tradicional na Catalunha estão organizadas em federações. As federações têm uma sede, mantida em parte por subvenção do CPCPTC e subdividem-se em várias coordenações. Essas coordenações são formadas pelas diversas entidades que compõem a entidade maior em um marco territorial definido, podendo ser regiões administrativas ou mesmo os limites das comarcas. Algumas foram

criadas a mais de um século e potencializadas nas últimas três décadas, outras têm vida recente, embora em alguns casos representem entidades que têm séculos de existência.

Merece destaque o Movimento Coral Catalão, pois, embora a existência dessa entidade seja recente, o canto coral é uma prática muito comum na Catalunha, atingindo algumas centenas de grupos, enraizados na malha associativa da Catalunha, por mais de um século.

Destacam-se também a Federação de Coros de Clavé, a Federação de Entidades Excursionistas a Federação de Teatro Amador, tendo em vista a secularidade das práticas que congregam. São objetos de atenção especial a Federació Catalana d'Entitats Corals e duas de suas coordenações: dos municípios de Vick e de Sabadell. Já a Federação de Gigantes e a Associação de Castelos requereram atenção pela representatividade que têm para a cultura catalã e por serem elementos centrais de projeção das práticas tradicionais da cultura catalana no exterior.

Na Catalunha o canto coral é extremamente popular, existem hoje mais de 30.000 cantores agrupados em cerca de 600 corais que compõem o Movimento Coral Catalão. Criado em novembro de 1995, o MCC é uma confederação da qual participavam, desde sua criação, a Federação de Coros de Clavé, o Secretariado de Corais Infantis de Catalunha, a Federação de Corais Jovens de Catalunha, a Federação Catalana de Entidades Corais e, a partir de 2000, integra-se a ele a Federação Catalana de Pueri Cantores.

A Federação de Coros de Clavé tem sua origem confundida com a de seu criador, Josep Anselm Clavé i Camps (1824-1874), que em 1850 criou a primeira sociedade coral da Catalunha. As sociedades corais fundadas pelo Sr. Clavé se constituíam como entidades de auxílio mútuo, inicialmente formadas por trabalhadores da nascente indústria catalana. Josep A. Clavé nasceu em um momento em que a sociedade catalana começava seu processo de industrialização, basicamente voltada para o ramo têxtil. Como em outras partes da Europa as novas condições de trabalho, embora difíceis, deram espaço para surgimento a um novo estrato social, o proletariado, possuidor de referências políticas, sociais e culturais próprias.

Nesse mesmo período, o ativismo político que cadenciava a trilha da Catalunha em direção à modernidade fez nascer novas formas de cultura popular, em parte em decorrência dos ideais da Revolução Francesa, pois se começou a entender que certas formas de cultura dignificavam a pessoa e, portanto, eram necessárias para o planejamento político-social. Mas se a nascente burguesia catalana optou, em suas estratégias de promoção da cultura pelas artes tradicionais herdadas da aristocracia, dando apoio à Opera e ao teatro, criando estruturas como o Grande Teatro do Liceu (1847); Clavé assumiu uma atitude inovadora ao perceber no coral popular um caminho para dotar a classe trabalhadora de atividade cultural (GUBERNA, 2000).

A trajetória do Sr. Clavé é muito interessante: filho de família burguesa empobrecida, ainda muito jovem se viu forçado a trabalhar como torneiro na nascente indústria catalana, mas foi como músico e compositor que entrou definitivamente para a história da Catalunha. Ativista político, Clavé dedicou boa parte de sua vida à música e à causa operária.

A Federação Catalana de Entidades Corais, entidade vinculada ao MCC, foi constituída em junho de 1982 como uma entidade com personalidade jurídica e sem fins lucrativos. Tem por função impulsionar e coordenar as atividades nas entidades federadas, bem como assessorá-las e orientá-las em todos os aspectos relativos à vida musical e institucional, promovendo e ajudando na criação de novos corais, além de realizar atividades formativas e criativas no âmbito da música de coro.

Embora a Federação tenha se constituído em 1982, as entidades corais na Catalunha já estavam agrupadas em modelo semelhante desde o início do século XX, quando se criou a Irmandade dos Orfeus da Catalunha (1918-1939) e, posteriormente, o Secretariado dos Orfeus da Catalunha (1959-1982). Hoje existem 442 corais vinculados a essa entidade.

Dentre as entidades que compõem o FCEC destaca-se o Orfeu de Sabadell. Criado em 1904, essa entidade de canto coral constitui hoje um importante veículo cultural da cidade e do povo Catalão. A trajetória centenária desse órgão é exemplar, na medida em que, confunde-se com a própria história do canto coral daquela comunidade espanhola. Desde sua criação a entidade tem contribuído para vitalizar a vida cultural da cidade de

Sabadell e se constitui um forte elemento de identificação, compondo o tecido associativo local (SUBIRANA, 2004).

O movimento excursionista na Catalunha nasceu com o associativismo catalão, no final do século XIX, acolhendo em seu interior diferentes tendências culturais e esportivas da época. Desde a fundação do primeiro clube, em 1876, o excursionismo se integrou à história do povo catalão. As ditaduras e a guerra civil afetaram drasticamente o associativismo catalão, levando à extinção vários centros excursionistas, mas com o fim da ditadura essa prática se fortaleceu. Embora tenha sido criada em 1933, a federação teve suas portas fechadas durante todo o período em que a Espanha foi governada pelo ditador Francisco Franco.

Foi só a partir do ano de 1976 que a FEEC voltou a funcionar com a mesma denominação anterior e com novo estatuto. Por meio das excursões ao campo e às montanhas da Catalunha, se desenvolveu o hábito de preservar a língua e as tradições que estavam proibidas de serem exibidas em locais públicos. Cabe lembrar que a posição da Catalunha ao nordeste da Península Ibérica, incorporando parte dos Pirineus, favorece a prática excursionista. Hoje existem 321 entidades vinculadas a FEEC.

A Associação Seleta de Teatro, criada em 1929, foi o embrião do órgão fundado, em 1932, com o nome de Federação Catalana de Sociedades de Teatro Amador. A FCSTA entidade com personalidade jurídica e sem fins lucrativos, como muitas outras entidades da cultura popular catalana, teve suas atividades encerradas quando da ditadura Franco. Foi só com a retomada dos rumos democráticos na Espanha, em 1985, no I Congresso de Teatro Amador da Catalunha, que se elaborou um novo estatuto e se reconstituiu essa entidade.

A FCSTA, desde então, se constitui em organismo propulsor e regulador do teatro catalão e tem por objetivo: manter e incrementar as atividades nesse âmbito; ampliar o número de grupos federados e impulsionar a criação de novas coordenações. As coordenações são agrupamentos de no mínimo 07 grupos de teatro, formados a partir de um espaço geográfico definido. Atualmente existem 09 coordenações, as quais entregam cerca de 300 grupos de teatro amador.

Diferente das demais formas de manifestação da cultura tradicional catalana, os *castellers* não estão agrupado em federações. Talvez esse fato se deva ao início tardio do processo de eclosão dessa forma de expressão no cenário da Catalunha democrática. O processo de revitalização dessa modalidade da cultura catalana teve início nos anos 90. Diferentemente, das demais expressões aqui relacionadas, que teve seus processos de revitalização iniciados logo após o fim da Ditadura Franco. Se no começo dos anos 70 havia em toda Catalunha apenas 6 coordenações de *castellers*, atualmente atinge-se a marca de mais de 60 (VALLS, 1999).

Os Castells – palavra catalã que significa castelos – são manifestações culturais próprias da Catalunha. Consistem em levantarem-se construções com corpos humanos. As origens desta tradição remontam ao final do século XVIII, em Valls, onde grupos chamados *colles* começaram a rivalizar na construção de diferentes tipos de estruturas humanas, como as que se conhecem atualmente.

Um *castell* é formado por três partes distintas: a *pinya*; o *tronc*; e o *pom de dalt*. A *pinya* é a base da construção, sobre a qual repousa todo o seu peso e que tem por objetivo amortizar o golpe, em caso de queda, além de estabilizar e suportar a estrutura que se eleva. A estrutura vertical, o *tronc*, é composta por um número concreto de pessoas em cada piso, que varia em função do *castell* (entre 1 e 9 pessoas), dando-lhe assim o seu nome. No ponto mais alto fica a *canalla* (criança), formando o *pom de dalt*, uma vez que são as crianças, com a sua agilidade e leveza, que trepam até ao cimo do *castell*. Nos *castells* de maior envergadura pode somar-se uma ou duas bases de suporte sobre a *pinya*. Estas denominam-se *foldre* ou *manilla*, em função da sua situação no segundo ou terceiro nível respectivamente. Cada indivíduo que participa na construção do *castell* recebe o nome de *casteller*.



Castelo na Festa Major de Horta – abril/2006

Os *castellers* são erguidos segundo uma técnica precisa que varia em função da sua estrutura. Por norma, começa-se montando a *pinya* com uma ordem meticulosa, cada um na sua posição e com uma função determinada. Em seguida, constroem-se, por turnos, os diferentes pisos da construção. Situando-se os mais fortes nos pisos inferiores e os mais ágeis e leves nos pisos superiores. O último a subir é o *anxaneta*, uma criança

que, ao chegar ao ponto mais alto, levanta o braço para cumprimentar o público. Nesse momento, considera-se o *castell* coroadado, ainda que falte desmontar toda a estrutura.

A construção de cada *castell* é acompanhada de uma melodia que indica a evolução da construção: o toque de *castells*. A *gralla* (instrumento de sopro tradicional) e o *timbale* são os instrumentos que tradicionalmente acompanham a construção dos *castells* e constituem um elemento inseparável da festa. Tradicionalmente as atuações de *castells* são realizadas ao meio-dia de domingo, na Praça do Ajuntamento (Praça da Câmara Municipal) de cada cidade, como um dos principais atos de *festa major*. Nesse dia, três *collas* ou *cuadrillas*, costumam reunir-se e levantar seus *castells*.

Os bonecos gigantes e seus congêneres os bonecos cabeçudos são outras tradições emblemáticas da cultura da tradicional popular catalana. Esta manifestação está organizada em uma unidade federativa, a Associació de Grupos de Geganters de Catalunya, que reúne a maioria dos grupos que se dedicam à atividade com bonecos gigantes na Catalunha, tendo inclusive associados no resto da Espanha e no exterior. Entre as funções da *agrupació* incluem-se, além da parte festiva, a divulgação, a conservação e o estudo do mundo dos gigantes. Dedicam também atenção especial à melhoria da qualidade da música popular e dos *ball de gegants*. Na associação encontram-se atualmente mais de 2000 gigantes e entre 20.000 a 25.000 pessoas, reunidas em torno de cerca de 500 entidades.

Cabe lembrar que a revitalização das tradições populares na Catalunha começou a ser impulsionada mais fortemente a partir do I Congresso de Cultura Tradicional e Popular, realizado em Barcelona em 1982. A partir das formulações desse congresso a Generalitat de Catalunha, por meio do departamento de cultura, assumiu a responsabilidade de velar pela manutenção e conservação da cultura tradicional catalana, empreendendo bases concretas para a ação no âmbito da cultura tradicional e popular. Das propostas elaboradas nesse congresso, surgiu a necessidade de se promover estudos que viabilizassem a criação de uma instituição dedicada à pesquisa e ao arquivo da cultura popular e tradicional do povo catalão. Anos mais tarde, em resposta a esse argumento criou-se o CPCPTC.

Capítulo 6 - Mecenas interessado e implicações para as tradições populares

Os mecanismos de mercado começaram a operar em matéria de oferta e procura de bens culturais a partir do êxito econômico alcançado pela burguesia com a Revolução Industrial no século XIX. Entretanto, ainda que participe a muito tempo da economia de mercado, a cultura tem base comercial precária. As atividades culturais são autofinanciáveis de modo parcial e requerem o apoio de mecanismos de financiamentos originados de fontes públicas e/ou privadas. As atividades vinculadas à conservação do patrimônio cultural não se autofinanciam nem têm uma base comercial de sustentação, uma exceção são os recursos obtidos por meio do turismo cultural ou de formas menores, como a cobrança de ingresso para visitaçao.

As expressões culturais sempre tiveram necessidade de mecenas. Antigamente, a Igreja, os príncipes, os burgueses ilustrados, consagravam suas fortunas para apoiar artistas, arquitetos, músicos, construir teatros e financiar óperas. Os novos mecenas oficiais não têm esses recursos. São representantes da coletividade e gastam os fundos públicos para a satisfação de todos. Também têm que eleger o que financiar, mas não podem (ou não devem) basear-se em seus gostos e preferências pessoais, são responsáveis por seus atos e têm de justificá-los.

As etapas pelas quais passou o mecenato, tomando como base a situação do mecenato no mundo ocidental, foram as seguintes: O mecenato real, em que prevalecia o favoritismo do príncipe, a vontade absoluta do monarca, as artes estavam a seu serviço. Segue-se a esse período o mecenato republicano; a revolução, o povo soberano, a república herda a atitude da monarquia. O mecenato se fez menos absoluto, mais

direcional. Foi uma etapa de mudança de atitude frente ao fomento da cultura em alguns aspectos. Mais adiante, se consagrou uma postura mais paternalista do Estado frente às expressões culturais. Tratava-se de uma etapa intermediária que cobriu boa parte da primeira metade do século XX. Finalmente, depois da Segunda Guerra Mundial, o acesso à cultura se transformou em um direito (HARVEY, 2003).

A atitude do Estado se modificou substancialmente: o reconhecimento dos direitos culturais impôs obrigações e deveres, consagrados politicamente nas Constituições modernas da segunda metade do século XX. Na Espanha e no Brasil as constituições de 1978 e 1988, respectivamente, fazem referências à questão da cultura nacional. O Estado mecenas se transformou em um Estado artífice e motor de mudanças para alcançar o estágio da democratização da cultura. Mas, a partir da penúltima década do século XX, como afirma Morató (2005), declinaram as finanças do Estado, diminuíram os recursos públicos, o financiamento público da cultura começou a debilitar-se, mesmo em países com elevado grau de desenvolvimento. Fez-se necessário buscar novas fontes de financiamento público para a cultura.

As atenções se voltaram para o setor privado, a uma nova forma de mecenato (o mecenato interessado), em contrapartida, motivado pelo incentivo fiscal. E assim criaram-se os primeiros regimes legais de promoção pública de mecenato, não para substituir o esforço financeiro do setor público para a cultura, mas para complementá-lo. O mecenato moderno se institucionalizou e adquiriu uma multiplicidade de formas e de motivações que encontraram, dentro de um amplo espectro de perspectivas e possibilidades em diferentes países do mundo, exemplos diversificados de canalização estrutural de mecanismos fiscais de estímulos, do que alguma vez fora um impulso espontâneo de algumas pessoas, os autênticos mecenas de seu tempo (HAVEY, 2003).

1 – Políticas culturais no Brasil

A análise sobre política cultural no Brasil tem identificado três períodos distintos de atuação do Estado na constituição de uma idéia de nação que comporta uma imagem de seu povo e de suas heranças históricas. O primeiro período, que remonta aos anos 30,

foi marcado por um processo de institucionalização da ação do Estado no campo da cultura do país. Além da legitimação no âmbito da cultura, o Estado brasileiro buscou organizar e ampliar a vida cultural do país (SANTOS, 2005), bem como forjar a idéia de identidade nacional. O segundo período começou com o golpe militar de 1964 e terminou com a abertura política na década de 1980, dando início ao terceiro período.

1.1 – Política cultural no Estado Novo

Ao assumir o comando do país em 1930, Getúlio Vargas, encontrou um Brasil envolto em um incipiente processo de modernização. Iniciava-se nesse período a substituição do ciclo econômico rural e oligárquico pelo ciclo industrial. A malha urbana estava em expansão, a classe média crescia e surgia uma classe operária. Aproveitando-se das mudanças estruturais que afetavam a vida do país, o governo getulista se alicerçou na tentativa de constituição da nacionalidade, ou seja, na criação de uma nação homogênea e de um novo *ser nacional*.

A estratégia adotada visava centrar atenção no gerenciamento do patrimônio simbólico nacional como parte da estratégia de inserir o Brasil no mundo ocidental civilizado. A meta era que o país atingisse a modernização e, conseqüentemente, superasse o atraso que representava a República Velha. Nesse período, a cultura estava vinculada à educação e, além do impulso dado ao ensino, – inaugurando uma política de maior aplicação de recursos financeiros na educação –, o Governo tomou uma série de iniciativas de interesse cultural, no sentido de suscitar um sentimento de brasilidade e de pertencimento no povo, de forma a fortalecer o nacionalismo como política de Estado (BARBALHO, 1998).

Até então a mestiçagem racial do povo brasileiro vinha se convertendo em impedimento para a formação de uma cultura nacional. Foi a teoria de Gilberto Freyre, que, ao sustentar uma concepção positiva das matrizes formadoras da sociedade brasileira, criou as bases teóricas necessárias para consolidar o projeto político getulista. Ou seja, forjou-se uma identidade nacional, alicerçada na imagem de um homem ligado ao trabalho,

possibilitando assim que a mão-de-obra negra e mestiça fosse valorizada e incorporada ao formato do capitalismo brasileiro (BARBALHO, 1998, VIEIRA, 2004).

No Brasil, dois grandes núcleos históricos condensam conteúdos particulares da nacionalidade: a mestiçagem e o nacional-popular. A obra de Gilberto Freyre é emblemática, pois ao apresentar o povo brasileiro com resultado do cruzamento de três troncos civilizatórios – o índio, nativo; o branco, colonizador e o negro, seqüestrado da África – teria transformando a mestiçagem em benção, permitindo, a partir da década de 1930, que o mestiço passasse a ostentar o título de signo da nacionalidade brasileira (PINHO, 1998).



Imagem do Caboclo no desfile comemorativo da independência da Bahia – julho/2005

Embora a presença de imagens mestiças na cena baiana, enquanto elemento sincrético, date de períodos anteriores, o caboclo é o símbolo da independência da Bahia. Cabe lembrar que a mestiçagem brasileira também representou conflitos e contradições, principalmente quando Salvador deixou de ser a capital do país e a Bahia passou a representar o atraso em oposição à modernidade que, simbolicamente, estava representada pela cidade do Rio de Janeiro. É interessante salientar que a concepção que

temos hoje de brasileiro como produto das três raças: negra, branca e indígena é uma produção recente da história (LIMA, 2007).

Por outro lado, o nacional-popular define-se, em termos gramscianos, como o resgate do passado histórico cultural das classes populares, ou melhor, dos excluídos, sendo a base para a construção da nacionalidade. Se a noção de miscigenação possuía certa feição conservadora, a idéia de nacional-popular atraiu o pensamento dos intelectuais de esquerda. Segundo esse modelo, os valores e as sensibilidades populares enraizados nas práticas cotidianas era o manancial da nação e signo de unificação cultural de um povo. Mas, por outro lado, foram os intelectuais e os artistas consagrados que ocuparam papel fundamental na divulgação de uma consciência estético-moral da nação e de seu povo.

Autores como Jorge Amado, empenharam-se, imbuídos desta atitude, em definir e representar este conteúdo “profundo” e “verdadeiro”: o espírito do povo.... Imagem do povo e do popular reivindicada como autêntica, mas, inversamente, confeccionada a partir de uma visão específica sobre o que é ou não é nacional e popular (PINHO, 1998:111-2).

A reforma no sistema educativo nacional, imputando normas como a proibição do ensino de língua estrangeira e a implementação da disciplina de Moral e Civismo são exemplos que demonstram o empenho do governo em disseminar o sentimento nacionalista pelo país. Ícones de apelo mais popular como o carnaval, futebol, mulatas, malandros e a tropicalidade brasileira foram amalgamados numa possível síntese de uma identidade nacional, o popular tornou-se nacional. A educação e a cultura assumem lugar de destaque no projeto político getulista (VIEIRA, 2004).

A era Vargas foi marcada pela atenção do Estado para com a atividade cultural no Brasil, em especial na gestão do ministro Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde (1934 a 1945). Em sua administração, o ministro Capanema cercou-se de expressivos intelectuais e ativistas da vida cultural brasileira como Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Rodrigo de Mello Franco, Cândido Portinari, Lúcio Costa e outros. Esse *staff* de notáveis e mais a influência do pensamento modernista de Mário de Andrade conferiram à administração do Ministério da Educação e Saúde (MES) uma atuação inovadora no campo da cultura, dando a ele um viés nacional e nacionalista, imprimindo características como patriotismo, saúde, otimismo e modernidade na cultura brasileira. (NASCIMENTO, 2007).

A cooptação de intelectuais e artistas pelo aparelho estatal tornou-se uma das práticas mais correntes daquela gestão. Os intelectuais contribuíram decisivamente para tornar a elite burocrática uma força social e política que dispunha de autonomia relativa.

...no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia, sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negocio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma “*intelligentia*” e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico (MICELI, 1984:131).

Foi neste contexto que tomou corpo a concepção de cultura brasileira, sob cuja chancela, desde então, se constituiu uma rede de instâncias de produção, distribuição e consagração de bens simbólicos, à custa das dotações oficiais. Foi esse o momento chave na definição da autoridade de que se reveste o mandato daqueles incumbidos de gerir a política cultural do regime e que se institucionalizou, pela primeira vez, na sociedade brasileira, um conjunto de práticas culturais voltadas para a questão da preservação cultural (SANTOS, 1992).

À frente do Ministério da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1934-1945), criou uma forte infra-estrutura administrativa, abrindo-se espaço para uma profícua atuação dos intelectuais na gestão da cultura brasileira. Compondo essa estrutura, podemos destacar o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, o Instituto Nacional de Cinema Educativo e, especialmente, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Em 1936, o Ministro pediu a Mário de Andrade a elaboração de um anteprojeto de lei para salvaguardar o patrimônio cultural brasileiro.

Em seguida, o ministro, confiou a Rodrigo Melo Franco de Andrade a tarefa de implementar o Serviço do Patrimônio. Posteriormente, em 30 de novembro de 1937, foi promulgado o Decreto-Lei nº 25, que organizava a “proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”. O SPHAN, criado pela Lei nº. 378, de 13 de janeiro de 1937, tinha por finalidade promover, em todo país, e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio cultural brasileiro. Embora o projeto idealizado por Mário de Andrade tenha sido inibido em seu conceito original, não se pode negar que o SPHAN realizou um trabalho de vulto nos anos iniciais quando esteve sob a gestão de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

O novo órgão inventariou imediatamente os principais monumentos, tombou os que faziam jus a cuidados especiais, procedeu a extensas obras de reparação, conservação e estabilização de edifícios de propriedade nacional, tomou a si o encargo de obras idênticas em benéficos de outros pertencentes a comunidades religiosas que não dispunham de recursos para protegê-los, orientou a ação de particulares, preveniu abusos, reprimiu atentados (SCHWARTZMAN, 1983:373).

Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão vinculado ao Ministério da Justiça, o poder público estatal lançou mão dos instrumentos de comunicação com objetivo de difundir uma narrativa de nação, ao mesmo tempo em que se fazia propaganda das realizações do governo e tentava-se promover a integração da nação. Por meio de mecanismos rigorosos, como a censura, buscava-se edificar um imaginário social, impunham-se padrões e reprimiam-se possíveis distorções que pudesse afetar o projeto nacionalista do regime getulista.

Marcada por forte intervenção do Governo e pela cooptação de intelectuais da área cultural, a atuação do regime getulista instituiu práticas corporativas e clientelistas que sobrevivem no seio da produção cultural contemporânea. Essa atuação estatal no campo da cultura atravessou as quatro décadas seguintes. O mesmo Estado que incentivava a produção cultural apropriava-se dos símbolos nacionais e promovia a censura e a repressão. Visto que, algumas manifestações culturais eram impróprias para compor o enredo de uma comunidade imaginada nos moldes do regime que se seguiu ao período getulista.

1.2 - Política cultural e regime militar

Após o golpe militar de 1964 o Estado atuou como agente centralizador e organizador da vida social em suas mais diferentes esferas e continuou cumprindo um papel essencial nos modos de produção e organização do campo cultural, implementando planos e diretrizes governamentais específicos para a cultura. A vontade política da edição de uma comunidade imaginada pode ser percebida no projeto getulista quando da sua tentativa de costurar os fragmentos que formavam o território brasileiro em busca da integração nacional. Durante o regime militar, essa vontade ganhou novo ímpeto.

Tratava-se de outra temporalidade histórica, na qual o Brasil estava inserido em transformações dinâmicas de ordem política e econômica.

Com os militares, as categorias de nacional e de popular foram reinterpretadas pelo Estado autoritário, além da implantação de uma política cultural que buscava a concretização de uma identidade autenticamente brasileira (ORTIZ, 1985:130). O governo militar adotou uma linha desenvolvimentista pautada na economia das diversas regiões brasileiras associada à preservação dos valores tradicionais, bem como do patrimônio nacional e viu, no turismo, a melhor alternativa econômica para conseguir atingir tais objetivos.

Iniciou-se um intenso processo de criação de novas instituições e órgãos culturais, bem como os primeiros esforços de gestão de programas e projetos que sustentariam uma política pública para a cultura no país. Vinculados ao MEC (Ministério da Educação e Cultura), ao longo do regime militar, nascem organismos culturais. Merece destaque a criação, em 1966, do Conselho Federal de Cultura – CFC, composto por membros indicados pelo presidente da República, configurando uma das prerrogativas do regime; a idéia de que os assuntos culturais se constituíam em esfera de legitimação do regime político (MOISÉS, 2001).

Criou-se, também, nesse mesmo período a Empresa Brasileira de Filme (Embrafilme), a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação Pró-Memória, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), redefiniu-se o papel do SPHAN, passando a chamar-se IPHAN, o Conselho Nacional de Cinema (Concine). Importantes programas de desenvolvimento de políticas culturais foram implementados como o Programa de Ação Cultural e a Política Nacional de Cultura, o Conselho Nacional de Turismo, o Ministério das Telecomunicações, a Telebrás e a Radiobrás, o Departamento de Assuntos Culturais do MEC e o Conselho Nacional de Direito Autoral.

Foi no seio desta especificidade simbólica da cultura, que o Estado implementou um rígido mecanismo de censura, marcando com punho forte a sua ingerência no domínio cultural. Porém, como chama atenção Ortiz (2003), de forma similar ao modelo getulista a censura militar vai intervir seletivamente na produção cultural, inibindo negativamente determinadas produções avessas aos princípios ideológicos dos militares,

ao mesmo tempo em que estimulou a produção cultural que atendia aos interesses diretos do Estado e podia edificar uma imagem de seu povo.

Os militares promoveram uma relação mais próxima com os grupos empresariais, fortalecendo a presença das indústrias culturais no circuito cultural brasileiro. O Brasil entrava no cenário das grandes produções midiáticas eficazmente articuladas para promover uma imagem de nação que, na maioria das vezes só era vista na tela da tv, mas que servia para projetar uma imagem do Brasil no cenário mundial e estabelecer laços identitários para o conjunto da população.

A promoção do samba, do futebol e das mulatas foram os ícones de um país mestiço, alegre e moleque. Os militares se apropriaram do mito fundador da brasilidade, ressaltando o aspecto da diversidade da cultura brasileira. A diversidade passou a ser compreendida como produto dos diversos matizes culturais que sintetizavam a identidade nacional.

Com a criação, em 1966, do Conselho Federal de Cultura. Órgão que tinha como propósito formular a política nacional de cultura, o Estado se reveste do papel de agente capaz de elaborar uma síntese da nação brasileira. Com esse intuito lançou mão da estratégia de se apropriar dos símbolos da cultura popular e do monopólio da memória nacional para forjar uma ontologia do “ser nacional” (VIEIRA, 2004).

Nos anos 70, apesar da inexistência de diretrizes claras sobre os limites da intervenção estatal na legitimação e orientação de suas ações, o regime militar privilegiou uma política cultural que buscava a codificação do controle sobre o processo cultural. Nessa direção foram estabelecidos três objetivos: o incentivo à criatividade, a difusão das criações e manifestações culturais e a preservação do patrimônio (SANTOS, 2004). Desse modo, ao fomentar ações de preservação da memória nacional, incentivando atividades como o folclore e o artesanato, o Estado assumiu uma postura de neutralidade, revestindo-se de um papel de agente preponderante na salvaguarda e recuperação da memória e identidade brasileira cristalizadas no decorrer da história do país.

O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou distorções dos pensamentos autóctones desviantes. Cultura brasileira significa neste sentido ‘segurança e defesa’ dos bens que integram o patrimônio histórico (ORTIZ, 2003:100).

Segundo Cohn (1984), a PNC, lançada em 1975, na gestão de Ney Braga à frente do Ministério da Educação e Cultura, se constituiu no primeiro documento ideológico elaborado por um governo brasileiro destinado a estabelecer princípios que norteariam uma política nacional de cultura. Nasceram nessa época importantes instituições culturais como a Funarte (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC (1975), o Conselho Nacional de Direito Autoral e o Conselho Nacional de Cinema. A partir de então, garantir um maior acesso aos bens culturais e potencializar a dimensão da rentabilidade da atividade cultural passaram a ser os objetivos da política cultural do governo. Interessante notar que desde então as políticas de cultura e de turismo foram integradas com o propósito de capitalizar os investimentos realizados na área cultural.

A expansão da sociedade de consumo no Brasil contribuiu para que as categorias do nacional e do popular fossem reinterpretadas. Sob a lógica mercantilista disseminada pelo próprio aparelho estatal, ao incentivar uma política de distribuição e consumo de bens culturais, o popular passou a ser identificado com aquilo que era mais consumido. Já a categoria nacional passou a ser compreendida sob a óptica integradora dos mercados nacionais possibilitada pelas indústrias culturais (VIEIRA, 2004). Dessa forma, essa comunidade imaginada passou a ser representada pela imagem da interligação de milhares de consumidores espalhados no extenso território nacional.

Mas foi no âmbito da preservação histórica e artística que se pode visualizar uma política cultural acerca do patrimônio nacional. Foi ali onde se encontraram conceitos e representações sobre memória nacional, identidade nacional, ou mesmo uma história dos “vencidos e esquecidos”, como aparecerá nos anos 80. A política da preservação do patrimônio nacional foi ao longo dos anos direcionada para obras de cunho arquitetônico. A preocupação era com a restauração e a preservação da “pedra e cal”, de monumentos de “interesse nacional”, religioso, civil ou militar: igrejas, conventos, palácios, fortes, fóruns, sobrados urbanos, etc. (LONDRES, 2005).

Duas linhas de ação dominaram a preservação dos bens de valor cultural entre 1937 e 1967. A primeira linha tinha como critério fundamental às atividades em favor dos bens culturais isolados e permaneceu até os anos 60. A partir de 1966/67, a linha de ação do tombamento oficial passou a ser marcada pela tentativa de conciliar uma preservação de valores tradicionais com o desenvolvimento econômico das regiões. A preservação deveria estar vinculada ao turismo interno ou externo (SANTOS, 2005).

A perspectiva de criar uma política que vinculasse cultura e turismo exigia maior atuação do órgão responsável pela política de preservação do patrimônio nacional. O IPHAN passou a participar da elaboração de planos-diretores aplicados aos conjuntos urbanísticos tombados e das deliberações do Conselho Nacional de Turismo e da Embratur.

Em 1970, por iniciativa do Ministério da Educação elaborou-se o Compromisso de Brasília, que estabeleceu como objetivo principal à proteção do patrimônio histórico e artístico, articulando diretrizes que instrumentalizavam a valorização do patrimônio cultural enquanto culto ao passado para a formação da consciência nacional. Aí se atendeu a um dos princípios formulados por Anderson (2005) para a edificação de uma nação enquanto comunidade imaginada, ao mesmo tempo em que, apesar das dimensões continentais do território brasileiro, tentava-se potencializar espaços enquanto elementos emblemáticos dessa brasilidade.

Para tanto, foram estabelecidas ações mais eficazes como a inclusão de matérias, nos currículos escolares, que tratassem do conhecimento e da preservação do acervo histórico e artístico, das jazidas arqueológicas e pré-históricas, das riquezas naturais e da cultura popular. O conteúdo dessas matérias era visto de modo diferenciado, no que se refere aos níveis escolares, e seguia critérios distintos para as três fases escolares. Disciplinas como Educação Moral e Cívica, História da Arte no Brasil e Estudos Brasileiros cumpriam a tarefa de agir como formadoras de uma consciência nacional. O patrimônio nacional passava a ser transmitido de modo tradicional, o ensino nas escolas, ou por meio de veículos mais modernos de comunicação como o rádio, o cinema ou a televisão. Enfim, tratava-se menos de apoiar e estimular as atividades culturais do que sugerir medidas efetivas de caráter cultural num plano eminentemente político.

1.3 – Política cultural pós-abertura

O terceiro período instaurou-se com o fim da ditadura militar e a retomada dos rumos democráticos. Em 1984, Tancredo Neves foi eleito para a presidência da República (mesmo que sob relativo controle dos militares). Iniciou-se, assim, um novo momento político denominado de Nova República. No contexto internacional, começavam a se intensificar os processos de globalização, afetando a organização social, política, econômica e cultural das sociedades.

O sistema capitalista cedeu lugar a uma regulação flexível do capital, num compasso em que havia uma ascendente desterritorialização das unidades de produção, deslocamento do capital econômico e político, antes sediado nos limites das corporações públicas nacionais, para o oligopólio global de conglomerados privados. Alimentava-se, assim, um processo de crescente privatização dos serviços públicos antes atendidos, quase que exclusivamente, pelos organismos estatais. As grandes organizações passavam a ser os principais agentes de poder e decisão.

O papel do Estado, dos partidos políticos e das clássicas instituições, pilares da configuração política que imperou na modernidade, perdeu centralidade. Essa perda de centralidade das instituições centrais da modernidade se converteu em um dos sintomas mais evidentes do ambiente da globalidade. Se antes a promoção da cultura se dava predominantemente sob o punho forte de governos autoritários, com a redemocratização política, a gestão cultural tendeu a mudar de mãos, progressivamente inclinando-se com maior incidência para o controle do capital privado.

Em 1985, pela primeira vez na história, o Brasil passa a ter uma pasta ministerial para cultura, ainda que atrelada à educação. A criação do MinC, idéia germinada nos Fóruns Nacionais de Secretários da Cultura, se deu numa época em que o país enfrentava uma grave recessão econômica, e em que o investimento em áreas como cultura e educação tiveram seus orçamentos reduzidos. Foi nesse período também que começaram a se multiplicar as secretarias estaduais de cultura.

A Lei Sarney foi apresentada ao Congresso Nacional pela primeira vez em 1972 e só foi promulgada em 1986, quando José Sarney assumiu a presidência do Brasil. Se o

financiamento oficial da atividade cultural no Brasil esteve predominantemente vinculado, por um longo período, aos recursos oriundos diretamente dos cofres públicos, após o advento das leis de incentivo fiscal, em meados da década de 1980, essa configuração específica sofre alterações. Ao se revestir como agente que assume uma atuação marcadamente reguladora e facilitadora, o Estado paulatinamente vai se distanciando do seu tradicional papel de mecenas preponderante no apoio à cultura, abrindo cada vez mais espaço para uma inserção mais ativa e hegemônica do capital privado no circuito da produção cultural brasileira.

A abrangência que a questão cultural ganhou após a promulgação da Constituição Federal de 1988 não implicou em sua maior politização por parte da sociedade civil ou mesmo das instâncias políticas de representação. Indicador dessa indiferença foi o processo de desmonte institucional da área cultural, realizado pelo governo de Fernando Collor dois anos depois de promulgada a nova constituição. Um sintoma revelador da baixa prioridade que os assuntos relacionados à cultura ocupavam no interior do projeto político do seu governo.

Foram poucas as ações isoladas que pontuaram a história do mecenato privado no Brasil e se restringiram aos principais centros urbanos, de maior pujança econômica como São Paulo e o Rio de Janeiro. O Estado se revestiu do papel de principal mecenas da cultura por um longo período, fomentando assim uma tradição que contribuiu para que o campo cultural alimentasse uma forte dependência do seu apoio oficial.

A partir de meados o século XX, houve uma mudança na motivação do mecenato privado e ele se institucionalizou sob o escudo de uma grande marca corporativa e não de um sobrenome tradicional, configurando assim o sistema de patrocínio que Vieira (2004) cunha de “moderno mecenato corporativo”. Recentemente, o patrocínio privado no Brasil se inscreveu sob a lógica de um sistema corporativo, engendrado por técnicas modernas de vendas, promoção e publicidade de produtos, dentre as quais o *marketing* cultural é uma das várias e específicas ramificações do instrumento mais global dessa atividade de *marketing*.

No governo Collor (1990- 1992), de acordo com a estratégia de redução da presença do Estado na economia, o Ministério da Cultura foi extinto juntamente com vários órgãos

federais ligados ao campo cultural. O esvaziamento do setor levou assim a um processo de interrupção brusca de suas atividades e houve uma descontinuidade na estrutura de atuação estatal na cultura. Esta decisão, fundamentada na redução de gastos do executivo, abriu o caminho para atuação do setor privado na cultura.

A presença de empresas como patrocinadoras ou financiadoras do setor cultural consiste num fenômeno mundial, resultado do modelo rotulado de neoliberal pelo qual os Estados reduziram seus investimentos nas áreas sociais e a cultura foi significativamente atingida. Alguns poucos países não aderiram a esse modelo de gerenciamento da cultura, sendo a França o mais citado por buscar alternativas para o financiamento estatal da cultura.

Em consonância com esse projeto econômico adotado pelo governo Collor, iniciou-se, a partir de então, um período identificado por uma forte tendência neoliberal, sustentado numa ideologia que se pautava na crença de que a atividade cultural – assim como os demais setores produtivos –, poderia se autogerir, regulada apenas pelas leis do mercado.

Deflagrou-se um processo de desmonte das instituições oficiais que suportavam a produção cultural no país, implicando no encerramento das atividades de todos os órgãos culturais vinculados ao governo federal, a exemplo da Embrafilme. O Ministério da Cultura foi extinto e transformado em Secretaria Especial diretamente vinculada à Presidência da República. Itamar Franco, em 1992, recria o Ministério da Cultura, sob a direção de Antonio Houaiss (VIEIRA, 2004).

É tributado ainda à gestão Collor, a promulgação, em 1991, da nova lei federal de incentivo fiscal à cultura. Diferenciava-se da Lei Sarney principalmente no que se refere aos procedimentos de avaliação. Se antes não se estabelecia um critério mais rigoroso de análise das propostas, a Lei Rouanet introduziu o procedimento de aprovação prévia dos projetos por parte de uma comissão composta por representantes do governo e das entidades culturais. Inaugurou-se, assim, um modelo de concessão que viria a ser adotado pela maioria das leis de incentivos criadas a partir de então em âmbito estadual e municipal. Em 1993, no governo Itamar Franco, foi criada outra importante lei de incentivo à cultura, a Lei do Audiovisual.

A orientação política do governo Fernando Henrique Cardoso pautou-se em uma ampla reforma do Estado, baseada em um processo substancial de privatização dos mais diversos setores produtivos do país que historicamente estiveram sob a responsabilidade do poder público. Doravante, caberia ao Estado um papel de agente articulador e formulador das políticas sociais e econômicas e menos uma atuação executora e intervencionista como tradicionalmente foi marcada sua ingerência na ordem social e econômica do país.

No primeiro ciclo de gestão do Ministro da Cultura Francisco Weffort (1994-1998), uma ampla reforma nos dispositivos da Lei Rouanet foi empreendida pelo Ministério visando, sobretudo, desburocratizá-la e incrementar o seu uso entre as empresas. A implementação dessa política coincidiu também com um período em que a ferramenta de *marketing* cultural começou a ser utilizada mais sistematicamente pelas organizações como alternativa aos instrumentos convencionais de publicidade e promoção.

A eleição das leis de incentivo (a Rouanet e a do Audiovisual), como pilar do programa de intervenção estatal, se traduziu na conformação de uma política cultural orientada sobremaneira pela relevância da dimensão econômica imanente ao circuito da produção, circulação e consumo dos bens culturais, vinculados à esfera da grande produção. Essa tendência liberal de conferir relevância à dimensão econômica da cultura respondeu à importância que o ‘mercado cultural’ assumiu na dimensão do contemporâneo – mercado esse fortemente regulado pelas pressões exercidas pelos mecanismos da sociedade de consumidores, sobretudo do entretenimento.

Consolida-se uma política que alimentava a privatização dos poucos recursos disponíveis para a cultura – já que tinha por princípio conceder ao “mercado” a responsabilidade de decidir sobre o destino do dinheiro público – e que estimulava, prioritariamente, produções inscritas no circuito da grande produção, logo, auto-sustentáveis por natureza. A preponderância de uma política orientada pelas leis de estímulo fiscal acabou por beneficiar, majoritariamente, os nomes consagrados do circuito artístico-cultural nacional, vinculados aos grandes eventos e espetáculos inscritos no circuito da grande produção. Restringiu-se assim o fomento à criação e

produção de obras de caráter mais experimental, não afeitas aos dotes mercantis característicos dos bens da indústria cultural (VIEIRA, 2004).

Esse panorama se acirrou ainda mais tendo em vista que mecanismos que conformam a Lei Rouanet (o Fundo Nacional de Cultura e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico - Ficart), previstos para atender àquelas produções que não se enquadravam nos requisitos do mercado, não foram devidamente operacionalizados e regulamentados. Restringiu-se a diversificação das fontes de financiamento, tornando mais crítico o processo de utilização do incentivo fiscal como ação quase que exclusiva do governo federal para desenvolver a produção cultural brasileira.

O governo federal acabou proporcionando uma política de concentração de recursos na região Sudeste do país, mais precisamente no eixo Rio-São Paulo. A implementação de uma política embasada prioritariamente em um único mecanismo de financiamento à cultura contribuiu consideravelmente para a concentração de investimentos nos grandes centros econômicos – já que é na região Sudeste que se concentra o mecenato empresarial de médio e grande porte.

1.3.1 – O processo de (re)organização administrativa

As conjunturas político-culturais brasileira e espanhola, nas últimas três décadas, são caracterizadamente de mudança. Observou-se a criação dos Ministérios da Cultura com novas linhas de orientação e ação, novos organismos e nova legislação. Em termos gerais, as alterações legislativas conferiram maior amplitude e eficácia aos mecanismos de concessão de apoio às ações culturais.

Em sociedades desigualmente divididas, representações sociais são sempre selecionadas sob influência dos grupos hegemônicos, como diz Oliveira (2004:39), a historicidade da cultura, em sua relação com o Estado, embora revele *tendências éticas e estéticas das elites econômicas e políticas, soube, em alguns momentos, criar espaços através dos quais os grupos formadores da nacionalidade pudessem ver suas faces refletidas nos espelhos do poder.*

Como diz Warnier (2003) as sociedades colonizadas nunca foram brinquedos passivos à mercê da violência do colonizador, a despeito do choque, os colonizados não abdicaram de sua iniciativa e sua inscrição na história. Elas souberam reinventar as tradições, domesticar a contribuição ocidental, apropriando-se dela para voltá-la contra o colonizador. Práticas desta natureza, na conformação das identidades nas sociedades colonizadas ou que viveram períodos longos de repressão da cultura e da identidade local, colocam em cheque a idéia de uniformização provocada por fluxos culturais na era da globalização.

As culturas são produzidas nas relações de poder, parafraseando Foucault (1979), onde há poder há resistência. Atentando para a realidade brasileira e espanhola pode ser estabelecida a idéia de que o poder constituído utiliza a pluralidade cultural como forma de perpetuação das condições sociais, satisfazendo os grupos hegemônicos. Contudo, a realidade é dinâmica, também há ampliação da participação de grupos sociais não hegemônicos. A possibilidade de organização fora da tutela estatal vem (re)significando a luta e o esforço de determinadas associações culturais no sentido de constituir legitimidade e encontrar suporte social e financeiro para as suas produções.

Embora Mário de Andrade, em 1936, na proposta que apresentou ao ministro Gustavo Capanema, tenha afirmado que o patrimônio cultural de uma nação compreende muitos outros bens além dos monumentos e obras de arte.

Somente, a partir de meados da década de setenta é que os critérios adotados pelo IPHAN começaram a ser objeto de reavaliações sistemáticas (...) Entre outras mudanças, foi introduzida no vocabulário das políticas culturais a noção de referência cultural, (...) além de indagações sobre quem tem legitimidade para selecionar o que dever ser preservado, a partir de que valores, em nome de que interesses e de que grupos, passaram a por em destaque a dimensão social e política de uma atividade que costumava ser vista como eminentemente técnica. (LONDRES, 2000:83).

A Constituição de 1988 ampliou a participação dos grupos não hegemônicos na gestão da cultura, ao mesmo tempo em que consolidou uma nova forma de ver e de pensar o patrimônio. Contudo, foi a partir do segundo Governo Brasileiro, pós-abertura política, que se deram as maiores transformações na gestão e produção cultural. Verificou-se a desintegração da economia estatal, a globalização do consumo e o conseqüente caráter transnacional da cultura veiculado pela mídia, conduzir à ampliação do mercado

cultural além das fronteiras nacionais, caracterizando um processo de interações entre culturas locais e globalizadas reguladas por empresas privadas.

A nova legislação descentralizou o processo decisório da cultura, tanto nas diretrizes políticas, quanto financeiras e administrativas. Ampliou-se o processo de participação ao se incorporar na constituição da política cultural, setores da sociedade civil em suas mais variadas instâncias de representação. Além disso, foram criadas secretarias e entidades supervisionadas pelo Ministério da Cultura, deu-se o passo inicial para a criação de um novo campo de atuação do mercado de bens simbólicos.

Com a promulgação da Lei Rouanet, no Governo Collor de Melo, teve início uma nova forma de ver e financiar a cultura. Já não era possível, num mundo marcado pelo modelo de racionalidade econômica capitalista, apenas celebrar, festejar e comemorar. O resultado da ação humana assumiu, na contemporaneidade, um caráter de produto que, investido da racionalidade contemporânea, pode também servir como recurso à sustentabilidade.

Na gestão do Presidente Fernando Henrique Cardoso a ação estatal foi delegada e desenvolvida em um espaço público situado fora do âmbito do Estado, com o objetivo político de: (a) ampliar o acesso dos cidadãos aos bens culturais; (b) dinamizar um campo econômico para a cultura, instrumentalizado por meio dos incentivos fiscais; (c) institucionalizar a presença de novos agentes no âmbito da produção de bens simbólicos, representantes dos produtores culturais e do empresariado, juntamente com atores provenientes das instâncias públicas de formulação, decisão e administração das políticas para o setor cultural.

A perspectiva era dual, ao mesmo tempo em que sinalizava questões sociais, tais como preservação de patrimônio e manutenção de identidades locais, regionais e nacionais impunha, também, a inserção na lógica econômica vigente. O ordenamento do mundo da cultura foi atingido pelo modelo de racionalidade administrativa que marca a contemporaneidade: a proteção do patrimônio e sua inserção na lógica econômica e social do presente requerem, agora, o fomento de leis de incentivo à cultura.

A correlação de forças estabelecida permitiu ao empresariado influenciar o processo de decisão do repasse de recursos públicos para as atividades culturais e, como investidor privado, também se beneficiar dos mecanismos dos fundos de investimento cultural e artístico voltados exclusivamente para os ganhos de mercado. Essa linha de raciocínio permitiu aos produtores de eventos, como *shows* de música e espetáculos de teatro e dança, incluírem em suas produções recursos públicos, obtidos sob o rótulo de patrocínio, enquanto os ingressos e os custos, cobrados a preços de mercado, fizeram o ganho privado desse setor ser favorecido em duas fontes: produção e consumo.

Entretanto, o cumprimento do preceito constitucional implicava em regulamentação administrativa, sobretudo no que diz respeito às práticas de financiamento de bens culturais, para os quais, até então, não havia uma política oficial. Implicava, também, numa definição mais clara de como ou quais entidades da sociedade civil podiam recorrer a essa legislação para realizar seus interesses.

A produção acadêmica pode contribuir para o entendimento dos mecanismos possíveis à produção cultural na contemporaneidade, especialmente, no que diz respeito às políticas de fomento, tendo em vista a sua dimensão objetiva, ou seja, à caracterização da natureza dos patrocinadores e dos proponentes²⁵ das áreas culturais, em especial dos grupos de resistência cultural, revelando os caminhos que encontram para (re)surgir. Contudo, a compreensão da dimensão objetiva pode ser enriquecida, quando resgatada sua dimensão subjetiva, quer dizer, o entendimento das representações que fazem os protagonistas das tradições no que concerne às possibilidades legais em curso e em que sentido essas representações atendem a um dos princípios básicos do projeto ora em curso no Brasil e na Espanha: a defesa da identidade como mecanismo de inserção na lógica global.

A história recente do Brasil registra momentos totalitários, nos quais o Estado, tal qual um tutor, custeia, divulga e produz temas e conteúdos por ele determinado até circunstâncias em que, em sentido oposto, relega a questão cultural quase que

²⁵ Proponente: pessoa física ou jurídica diretamente responsável pelo projeto cultural a ser beneficiado pelo incentivo

totalmente às normas e condições do mercado, inclusive, o que é contraditório, amparado por verbas públicas.

As leis de incentivo cultural no Brasil são largamente abrangentes, possibilitando desde o favorecimento das manifestações legítimas, sem qualquer condição de auto-sustentação, até o fomento da indústria cultural. As leis de incentivo favorecem e incrementam sobremaneira a produção cultural, mas não foram capazes de esgotar antigos problemas, como o paternalismo, a valorização de eventos isolados e a distribuição viciada de bens culturais a públicos restritos.

É preciso considerar limites entre o que seja fomento à indústria cultural e política de desenvolvimento sócio-cultural. O dinheiro utilizado para financiar determinados produtos, de valor cultural às vezes questionável, ou que alimentam circuitos restritos e fechados de consumo cultural, mesmo advindo de renúncia fiscal, não deixa de ser dinheiro público, pois seu destino final deveria de ser os cofres do Estado.

O Estado assume o papel protagonista no que tangem as ações culturais, ampliando suas ações para as mais diversas formas de expressão cultural, criando mecanismos que possibilitariam a ampliação dos recursos para a cultura nas esferas locais, estaduais e federais. No entanto, embora o controle estatal não possa perder de foco o controle financeiro, que se justifica dignamente por se tratar de verbas públicas, também não deveria negligenciar a discussão sobre os resultados referentes ao objetivo fundamental das leis de incentivo: a democratização da cultura, e o impacto para a sociedade ou comunidade em que se inserem os projetos aprovados.

1.3.2 – A financirização da cultura

A questão do financiamento da cultura tem acompanhado o desenvolvimento das artes desde sempre, mas pelo menos a partir dos meados do século passado, converteu-se em tema indispensável para quem deseja assegurar as condições permanentes de continuidade da produção cultural no Brasil (MOISÉS, 1998).

Em 1810, com a criação da Biblioteca Nacional por D. João VI, o Estado assumiu a condição de único mecenas das artes no Brasil. O mecenato privado só surgiu no cenário nacional por volta dos anos 1940, restrito a alguns poucos empresários que se projetaram inicialmente como colecionadores particulares. São exemplos dessa primeira fase do mecenato privado no Brasil os empresários de origem italiana Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari que criaram, em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Teatro Brasileiro de Comédia e a Cinemateca Brasileira e, em 1949, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Cecillo Matarazzo, como o primeiro era conhecido nos meios artísticos, teve um papel importante na constituição da Fundação Bienal de São Paulo, em 1951, atuando também na concepção do Museu de Arte Contemporânea (MAC).

Outra importante instituição das artes, o MASP (Museu de Arte de São Paulo), ergueu-se com contribuição do empresário Assis Chateaubriand. Ao lado dos paulistas, somaram nomes do Rio de Janeiro, como Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré, proprietários do Correio da Manhã, fundadores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em 1947 (MOISÉS, 1998).

Foi também nos anos 1950 que surgiram empresas privadas interessadas em investimentos culturais, as leis de incentivo cultural são relativamente recentes. Apenas em meados dos anos 1980, após a (re)democratização do país, o Presidente José Sarney introduziu, pela primeira vez na experiência brasileira, uma legislação de incentivo à cultura. A legislação era bastante simplificada e exigia, apenas, para viabilizar a captação de recursos privados para os projetos culturais, que a instituição ou o produtor cultural fosse previamente cadastrado pelo Estado, deixando as negociações sobre valores, formas de captação e uso dos recursos ao mercado, sem ingerência do poder público.

A Lei Sarney teve duração curta, de 1988 a 1990, mas estima-se que tenha canalizado, em pouco mais de quatro anos de vigência, cerca de cento e dez milhões de dólares em apoio à cultura do país, embora não se conheça a distribuição desses recursos por sua origem e destino (MOISÉS, 1998). A experiência gerou uma nova perspectiva para a produção simbólica que, desde meados do século XX, começou a ser estabelecida e,

mais tarde, influenciou a criação da Lei n.º 8313 (Lei Rouanet), de 23 de dezembro de 1991.

Ao facultar a renúncia fiscal em prol de projetos culturais, o Estado se propôs a incentivar condutas que tivessem alcance social e, por esse motivo, pudessem se reverter em benefícios não apenas para os autores do projeto, como também para os seus patrocinadores. O retorno financeiro – na forma de dedução no imposto a pagar – deveria funcionar como estímulo, despertando, junto a pessoas físicas e jurídicas o gosto pelo mecenato.

A nova legislação, introduzida a partir de 1995 pelo Secretário de Cultura da República, o embaixador Sérgio Paulo Rouanet, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor cultural. Mudanças na Lei Rouanet fizeram com que o Estado deixasse, oficialmente, de ser o único mecenas da produção cultural brasileira. Entidades culturais, produtores e artistas passam a contar com novas fontes de financiamento para seus projetos.

Essas alterações na Lei Rouanet tiveram como principais objetivos: (a) a ampliação do limite de descontos permitidos às empresas patrocinadoras de projetos culturais de 2% para 5% de seu imposto devido; (b) a desburocratização dos seus procedimentos, agilizando a autorização para a captação de recursos e, finalmente (c) o estímulo à formação de um mercado de intermediação, isto é, de venda de projetos às empresas, seguindo padrões profissionais.

O processo de (re)ordenamento administrativo, advindo das reformas, criou mecanismos de financiamento: (a) o FNC - Fundo Nacional de Cultura, com destinação direta de recursos para projetos culturais, por meio de empréstimos reembolsáveis ou cessão a fundo perdido para pessoas físicas, pessoas jurídicas sem fins lucrativos e órgãos públicos; (b) o Ficart, com repasse de recursos disciplinado pela CVM (Comissão de Valores Mobiliários); (c) e uma nova forma de mecenato apoiado na política de incentivos fiscais.

Os incentivos fiscais sob auspício da Lei permitiam que projetos aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC – órgão consultivo do Ministério da

Cultura – recebessem patrocínios e doações de empresas e pessoas, que podem abater os benefícios concedidos do imposto devido.

A partir daí proliferaram leis estaduais que oferecem isenção fiscal em parte do ICMS devido para empresas que patrocinassem projetos culturais (leis estaduais de incentivo à cultura no Rio de Janeiro, 1992 e no Ceará, 1993, Sistema de Incentivo à Cultura em Pernambuco, 1995 e Programa Fazcultura na Bahia, 1996) e leis municipais que oferecem isenção no ISS e no IPTU. Cabe destacar que há políticas públicas para setores específicos das artes e da cultura. Entidades, como a Embrafilme, se incumbem de financiar o cinema e o vídeo. Também o teatro e o patrimônio monumental tiveram formas específicas de financiamento.

O programa de incentivos (re) ordenou as formas de relacionamento dos agentes no campo. Essa nova forma de mecenato impôs relações que, para alguns setores da produção cultural, eram bem diferentes das formas de financiamento experimentadas até então, quer seja no âmbito privado ou público. Enquanto no mecenato privado a relação se dava de forma direta entre o agente patrocinador (investidor privado) e o seu patrocinado (artista ou produtor cultural); no mecenato público a relação se dava entre o portador da subvenção (Estado) e o agente patrocinado (artista ou produtor cultural). Nessa nova modalidade de mecenato os três agentes da cultura (Estado, investidor e artista/produtor) travam relações simultâneas, embora com poderes desiguais.

O Estado abdicou da tarefa de subvencionar as artes e a cultura, mantendo sob sua tutela a regulação e o controle; o investidor privado encontrou mecanismos de viabilizar projetos culturais com baixo ou nenhum desembolso financeiro e os artistas ou produtores culturais tiveram de encontrar na legislação formas de (re)ordenar os seus interesses.

Na área das tradições populares, no entanto, não havia legislação específica e, talvez por isso, os processos de seu (re)ordenamento se efetuaram de forma ainda mais intensa, se comparados às demais áreas de produção cultural, incorporando maciçamente novos agentes, ainda sem perfil definido.

1.3.3 – O Programa Nacional de Apoio a Cultura do Brasil – Pronac

O Brasil é um Estado federal, assim além da União Federal suas unidades federativas (estados), e suas unidades locais (municípios), têm competência para cobrarem determinados impostos. Desta forma, a criação do Pronac estabelece um sistema global de financiamento da cultura em relação a todas as esferas do Governo: nacional, estadual e municipal, na medida em que se constituem regimes locais e estaduais de mecenato, como por exemplo, Lei Mendonça do Município de São Paulo, Lei Alfaia, do Município de Salvador, o Programa Fazcultura do Governo do Estado da Bahia, entre outras.

A Lei brasileira considera como ação de mecenato a proteção e o estímulo de atividades culturais por parte de incentivadores (doadores ou patrocinadores), tanto em apoio direto a projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, apresentados por pessoas físicas ou jurídicas de natureza cultural que não estejam vinculadas entre si, como por meio de contribuições ao Fundo Nacional de Cultura.

A condição de mecenas pode ser exercida em favor do próprio contribuinte do Imposto sobre Renda, na medida em que seja proprietário ou titular de imóveis tombados por disposição federal, por meio de aprovação e posterior certificação dos trabalhos realizados pelo IPHAN; ou em favor de outros em dinheiro, bens ou serviço.

Neste último caso, as doações ou os patrocínios devem ser direcionados: às pessoas físicas ou jurídicas de natureza cultural, de caráter privado, não instituídas ou mantidas pelo poder público e sem fins lucrativos. Ou então sob a forma de doação; às pessoas jurídicas de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos e ainda sob a forma de patrocínio; ao Fundo Nacional de Cultura, com ou sem destino previsto, a critério do contribuinte; aos empregados ou seus dependentes legais, em caso de distribuição gratuita de ingressos para eventos de caráter cultural, sempre por intermédio das organizações de trabalhadores da empresa.

Considera-se *patrocínio* a transferência gratuita de caráter definitivo a uma pessoa física ou jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, de dinheiro para realização de projetos culturais com a finalidade promocional e institucional de publicidade. A

cobertura de gastos ou a utilização de bens móveis ou imóveis do patrimônio do patrocinador, sem transferência de propriedade, para a realização de projetos culturais por pessoas físicas ou jurídicas de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos.

Considera-se *doação* a transferência gratuita com caráter definitivo a uma pessoa física ou pessoa jurídica de caráter cultural, sem fins lucrativos, não somente de dinheiro como também de bens ou serviços, para realização de projetos culturais, ficando proibido o uso da publicidade paga para divulgação do ato.

As *doações* ou *patrocínios* que tenham como destino a produção cultural atendem exclusivamente às seguintes áreas: artes plásticas; livros de valor artísticos e literários ou humanísticos; música erudita ou instrumental; circulação de exposições de artes visuais; doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, formação de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção de acervos; produção de obras cinematográficas e vídeo-fonográficas de curta ou média metragem e para a difusão de acervo audiovisual; preservação do patrimônio cultural material e imaterial.

Os projetos culturais que pleiteiam os benefícios fiscais objeto do programa devem previamente ser apresentados ao Ministério da Cultura para sua consideração, aprovação ou desaprovação, com intervenção de suas entidades vinculadas competentes (Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Casa Rui Barbosa, Fundação Cultural Palmares, Fundação Nacional de Arte e IPHAN). Em caso de aprovação se determina o montante autorizado para a obtenção da doação ou de patrocínio e o prazo de validade da autorização. Um banco de projetos culturais aprovados é difundido publicamente para consulta de possíveis doadores ou patrocinadores interessados.

A entidade ou pessoa que capta o recurso deve comunicar os aportes financeiros realizados e recebidos, assim como efetuar a comprovação da aplicação dos mesmos, em termos e formas estabelecidas pelos ministérios da Economia, Fazenda, Planejamento e de Cultura. Os doadores ou os patrocinadores podem deduzir na declaração de imposto sobre renda o valor efetivo de sua contribuição a favor de projetos culturais devidamente aprovados, tomando como base as seguintes percentagens: em caso de pessoas físicas 80% das doações e 60% dos patrocínios; em

caso de pessoas jurídicas 40% das doações e 30% dos patrocínios. Essas percentagens podem chegar a até 100% no caso do projeto estar destinado a beneficiar determinados segmentos culturais considerados prioritários.

Os protagonistas do financiamento da cultura

- A população, o conjunto de indivíduos e familiares que compõem a sociedade nacional, na condição de público beneficiário direto dos bens e serviços culturais.
- As instituições intermediárias, entre as que se encontram as fundações e associações culturais civis, as academias, as universidades e as sociedades de gestão de direito de autor.
- Os criadores, geradores do motor da criação.
- Os atores, os intérpretes e os executantes, que por meio de sua interpretação ou execução cumprem com a função de intermediação ativa entre a obra criativa e o público.
- Os bibliotecários, museólogos, arquivistas e demais pessoal técnico cultural especializado.
- As empresas comerciais e industriais e particularmente, as indústrias criativas, motor da produção lucrativa de bens e serviços culturais.
- Os organismos públicos de ação cultural, de difusão ou conservação, de formação ou investigação, de produção ou financiamento administrado por diferentes níveis das funções públicas, nacional, regional, estadual e municipal.
- Os organismos internacionais, governamentais ou não-governamentais, vinculados à cooperação, ao financiamento e ao intercâmbio cultural internacional.
- A comunidade internacional, destinatária da cooperação entre os povos e dos valores do patrimônio cultural e natural da humanidade.

Capítulo 7 – Bahia no marco de suas políticas culturais

Se a Nação Catalana pode ser pensada como uma comunidade simbólica ou simbolicamente construída, a Bahia pode ser vista como uma comunidade imaginada. O entrecruzamento de materiais textuais diversos resultantes da articulação de noções como povo, tradição e cultura, entre eles as obras de Jorge Amado, Carybé e Caymmi, edificaram um repertório de traços que compõem o imaginário social baiano, atualmente tomados como naturais, como se emanassem da vida popular (PINHO, 1988) e que se constituem como característica singular do que se denomina, aqui, baianidade. A Bahia, enquanto comunidade imaginada é uma narrativa criada nas últimas décadas do século XX para embasar uma política de desenvolvimento socioeconômico caracterizado pelo incremento da cultura e do turismo local.

Nessa narrativa, as políticas públicas ganharam fôlego e alimentaram uma rede de ações estruturadas que potencializaram uma imagem singular da Bahia e de seu povo, ressaltando seu patrimônio cultural, suas tradições e paisagens. A cultura imaterial, sobretudo aquelas manifestações vinculadas à origem africana do povo brasileiro, bem como às festas populares – mistos de herança portuguesa, cristã e africana, pagã – se mesclaram para dar forma a uma série de eventos que vão da festa de São João ao carnaval, alimentando uma rede de serviços que deram sustentação ao incremento de um novo ramo da atividade econômica, o turismo.

O turismo, gradativamente, se estendeu de Salvador à Costa das Baleias, passando pela Costa do Descobrimento, Costa do Cacau e Costa do Dendê, ao sul; à Linha Verde e, especialmente, à Costa do Sauípe, no litoral norte; à Chapada Diamantina, no centro; além da região do Lago de Sobradinho. As tradições populares foram (re)significadas e espetacularizadas mediante festas criadas especialmente para esse fim – como a Caminhada Axé, que reunia em Salvador entidades da cultura popular de várias regiões do estado –, atraindo os olhares dos turistas. Configurou-se, dessa forma, o turismo

como uma importante fonte de divisa para o estado, o que tornou a Bahia um dos maiores pólos de atração turística do país.

O carnaval se *profissionalizou* e agigantou, reunindo nos dias de festa milhares de foliões atraídos pelos tambores afros e pela eletrizante harmonia dos trios elétricos. A cultura baiana se internacionalizou, e, agora, a mulata e o samba – “produtos de exportação” nacional – competem com a capoeira (dança/luta de origem baiana) e com os carnavais eletrizados que se expandiram pelo Brasil e pelo mundo. *Com os trios elétricos, os blocos de trios e os blocos afros, o carnaval assumiu um caráter claramente empresarial. A festa passou de três para sete dias. E acabou se espalhando quase que pelo ano inteiro, com discos, shows, ensaios, micaretas, etc., exportados para todo o país. Em suma, a festa se converteu em negócio* (RISÉRIO, 2004:583).

A Bahia, enquanto comunidade imaginada, é descrita como popular e como doadora de valores nacionais para o Brasil. Uma rede cultural deu sustentabilidade às práticas discursivas que reiteravam constantemente o caráter singular do povo e da cultura baiana, orientando o gosto estético que induzia ao consumo, apresentado como verdade essencial sobre a natureza do povo baiano ou como *ethos* político de um povo (PINHO, 1998).

A condição multirracial do povo baiano era constantemente ressaltada e as diferentes raças apareciam, em alguns momentos, distribuídas em um esquema preconcebido e atemporal. Essa comunidade imaginada era narrada como num cenário eterno, verdadeiro, profundo. A Bahia, herdeira da tradição barroca colonial e do *fetichismo* negro africano, era cantada e contada como uma cultura sincrética, na qual a criatividade da cultura advém da miscigenação e tem nas festas populares a expressão máxima da identidade de sua gente. O povo, as festas populares, a culinária, as igrejas e o candomblé passaram a ser os signos identificadores de uma representação da cultura e do povo baiano.

Os elementos simbólicos associados à noção de baianidade, enquanto síntese do povo e da cultura baiana, configuram o lastro sócio-econômico, vendido em forma de pacote turístico ou de bens culturais. Essa relação entre cultura e turismo ocupou papel central nas políticas de governo no sentido de dotar a noção de baianidade de estratégia de mercado, visando a transformar a Bahia, especialmente sua capital Salvador, em pólo de

atração turística.

A relação entre cultura e turismo, na Bahia, data do início da década de 1970. Ainda não havia uma pasta específica para a cultura no governo do estado, e, então, coube ao órgão responsável pela promoção do turismo (Bahiatursa) pensar ações acerca das possibilidades culturais e suas relações com o turismo. Estudos e seminários foram desenvolvidos com vista a identificar o potencial cultural baiano para subsidiar ações no âmbito do turismo. A partir de 1973, essas ações se intensificaram, pois a Bahiatursa passou por uma reestruturação institucional, e se criou um departamento específico de políticas culturais (GAUDENZI, 2006).

O trunfo das ações adotadas estava na sua condição de potencializar, por meio das narrativas da baianidade, a tendência mundial de valorização da singularidade local como fonte de atração turística, consolidando a relação entre turismo e cultura, configurados como áreas afins no que se referia à formulação de políticas públicas no estado da Bahia. Essa ação foi politicamente orquestrada no decorrer de inúmeras administrações, tendo como fonte primeira às ações desenvolvidas pela Bahiatursa e, a partir de 1974, pela Funceb.

No entanto, para entender a baianidade como construção narrativa, foi necessário considerar as estratégias articuladas pelo governo do estado para produzir uma imagem da Bahia e de seu povo como objeto de interesse do turismo nacional e internacional, ou seja, a produção de uma narrativa de baianidade que intensificou a atração de investimentos para o turismo como forma de promoção sócio-econômica do povo baiano e, em especial, da capital, Salvador.

Nessa narrativa, o carnaval assumiu seu protagonismo, sendo também objeto de intervenção da Bahiatursa. Risério (1981) fala de *reafricanização* do carnaval, para denominar a emergência dos blocos afros nos anos 70. Surge Ilê Aiyê, que, juntamente com os Filhos de Gandhi, simbolizavam a permanência e a valorização do legado africano no cenário local. Logo depois, outros blocos afros e afoxés entraram nessa cena (Badauê, Male de Balê, Olodum, Muzenza, Araketu, Timbalada, Cortejo Afro).

As comunidades negras organizadas entram na cena da narrativa da baianidade ao reconhecer, nesse enredo, a possibilidade de articular os discursos contra os processos discriminatórios por que passavam os negros. Ao mesmo tempo, tornavam-se autoras

dessa narrativa, edificando para si uma imagem mais positiva de forte apelo popular, facilmente identificada pela maioria negra que se via ali narrada.

Os protestos contras as situações sociais que viviam os afro-descendentes, conclamados pelo movimento negro na Bahia, ora eram narrados ao som do tambor, ora a música era requerida para estabelecer um frágil elo entre os negros e uma mítica África, que precisava ser redescoberta.

Se, atualmente, a imagem da Bahia como um estado verdadeiramente negro parece soar como algo natural, capaz inclusive de definir sua identidade, é preciso lembrar que nem sempre foi assim. Foi somente a partir do fim da década de 1960 que a baianidade tradicional, concebida na década de 1950, ampliou-se e incorporou a cultura negra como ingrediente fundamental. Foi durante esse período que a defesa do patrimônio nacional começou a se associar ao turismo e à herança afro-brasileira.

Se, nos anos 1950, a baianidade pode ser entendida como a emergência de uma cultura própria do povo baiano que não se identificava com o Nordeste nem com o Centro-Sul do Brasil, a partir da década de 1970 esse entendimento tende a se ampliar e incorporar determinantes introduzidos pela emergência de um estrato assalariado urbano, pela ênfase dada ao exótico no texto turístico editado pelo governo do estado e pela incorporação da cultura negra.

Para Lima (2007), essa concepção passava a idéia de Bahia como uma nação, muito mais pela marca dos aspectos culturais do que pelo sentido político que envolve o termo, ao realçar o sentimento de pertencimento do povo à cultura local. Por outro lado, a identidade nacional e a baianidade, à medida que foram compreendidas como textos identitários, assemelhavam-se em alguns aspectos. Ambos evoluíram ao longo dos anos e alargaram suas esferas para contemplar novos elementos. O principal deles foi o elemento negro ou a cultura negra, no caso da Bahia. Conceber o país ou o estado como espaço mestiço foi um desafio enfrentado tanto no âmbito nacional como no estadual.

Portanto, baianidade e identidade nacional se constituíram em meio a conflitos, ou seja, nas relações que estabeleciam com os *outros* e que foram capazes de produzir identidades a partir das diferenças, gerando posteriormente inúmeras aproximações entre os dois discursos motivados pelo estado, por razões políticas, econômicas e pela influência da mídia.

1 – Políticas culturais para a constituição da Bahia como comunidade imaginada

Foram inúmeras as ações adotadas pela Funceb para potencializar os recursos culturais do estado e cumprir os objetivos para os quais foi criada. Quando Geraldo Machado esteve à frente desse órgão (1979 e 1982), o arquiteto Silvio Robatto idealizou uma série de centros culturais no interior. Esses centros foram inaugurados na gestão seguinte, ao mesmo tempo em que outros equipamentos foram criados ou modernizados. Mas foi só em 1987 que as ações no âmbito da cultura se desvincularam da pasta da Educação. No entanto, a recém-criada Secretaria da Cultura teve vida curta. Em 1991, quando Antônio Carlos Magalhães assumiu o governo do estado, a cultura voltou a integrar a pasta da Educação.

No governo de Antônio Carlos Magalhães (1991 a 1994), a ênfase no âmbito da cultura foi dada ao restauro do patrimônio, bem como à reabilitação dos equipamentos culturais. É dessa época a modernização do Teatro Castro Alves, do Museu de Arte Moderna e do Museu de Arte da Bahia. Além disso, destaca-se a criação da Caminhada Axé e dos salões de artes plásticas. Nesse mesmo período, o Centro Histórico de Salvador começou a ser objeto de intervenção do poder público local. Nesse sítio histórico, sobreviviam diversos elementos simbólicos que atendiam ao projeto de constituir a Bahia e, em especial seu povo, como uma comunidade imaginada.

Um rico legado da arquitetura barroca – composto por um conjunto colonial ao qual a Unesco outorgou, em 1985, o título de Patrimônio Cultural da Humanidade – tornou-se o cenário apropriado para dar forma a essa narrativa. Sua existência marca o imaginário local, quer por ser um ícone do período escravista e núcleo do qual se origina a cidade de Salvador, quer por esse espaço vincular-se à mitologia de uma baianidade boêmia e malandra, criada ou reforçada pela obra de Jorge Amado.

O Pelourinho se torna o *locus* privilegiado para a realização desse projeto, pois amalgama a “possível” perpetuidade do tempo e do espaço, através da conservação do seu patrimônio histórico, bem como evoca, em virtude do imaginário que permeia aquele espaço, os principais signos instituintes do “texto identitário” da baianidade. No apelo aos estereótipos da cultura africana que permeia a história do lugar, o elemento de diferenciação simbólica o tornava atrativo para fins de turismo, lazer e consumo cultural (VIEIRA, 2004:145).

A população que ali residia foi substituída para permitir a instalação de um novo centro comercial voltado, quase exclusivamente para atender ao turismo e ao entretenimento.

Segundo (VIEIRA, 2004), a concessão de incentivos fiscais e de empréstimos foi acionada de modo que possibilitasse a instalação das empresas e dos estabelecimentos comerciais, ao mesmo tempo em que a restauração do Parque Histórico tornou-se uma das vedetes da política de intervenção na área do turismo e cultura no estado.



Igreja de São Francisco - CHS

Nesse mesmo período, Salvador passou a experimentar, ainda que embrionariamente, uma crescente e contínua reformulação na sua paisagem urbana de modo a se configurar e se tornar atraente às novas exigências do setor turístico. Como lembra Vieira (2004), *remonta a essa época o fortalecimento institucional do setor turístico promovido pelo Governo e pelos investimentos privados na área*. Algumas medidas foram tomadas para conceder a Salvador um delineamento de lugar de entretenimento e turismo e incentivar ações voltadas para o desenvolvimento de atividades no setor de serviços.

O esgotamento das possibilidades de expansão do antigo centro resultou em uma intervenção orquestrada pelo governo estadual e pelo capital imobiliário local. Iniciou-se, a partir da década de 1960, e com ápice no início da década de 1990, um processo de deslocamento da zona comercial do antigo centro para um novo pólo intra-urbano de

serviços.

Novas avenidas foram abertas, e criou-se um novo núcleo administrativo do estado. Iniciava-se a migração das empresas do centro histórico para essa nova área de negócios, ao mesmo tempo em que se priorizava a orla atlântica para os empreendimentos turísticos e novos bairros surgiam para abrigar uma classe média ampliada pela potente ingestão de recursos realizada pelo incremento do Centro Industrial de Aratu e do Pólo Petroquímico de Camaçari (ALMEIDA, 2006).

No início dos anos 1990, já desenhado o cenário na capital, gradativamente, outros cenários foram potencializados, criando-se a imagem de uma Bahia forte culturalmente e que trafegava do tradicional ao moderno. Mediante verbas do Prodetur/NE, o governo do estado criaria a infra-estrutura necessária para potencializar áreas denominadas de interesse turístico.

Ações desenvolvidas na Costa das Baleias, Costa do Descobrimento, Costa do Cacau, Costa do Dendê e, posteriormente, Costa de Sauípe deram o tom moderno, ao mesmo tempo em que as tradições culturais foram rememoradas em cidades coloniais como Cachoeira e São Félix, bem como na região da Chapada Diamantina. Esta última, rica não só pelo legado arquitetônico, fruto do ciclo de diamante, mas também por dar entrada ao Parque Nacional da Chapada Diamantina.

A idéia de uma particularidade cultural baiana ou de uma nação baiana é uma construção identitária recente, desenvolvida – ou melhor, (re)elaborada – em grande parte por uma elite regional ligada às artes e às letras. Contudo, tem forte ressonância em outros segmentos sociais, em função de uma matriz simbólica popular local, captada e capitalizada pelas indústrias do lúdico e do turismo. Essas indústrias, nos últimos decênios, passaram a constituir-se como instrumento de interpretação e auto-representação dos baianos, materializando-se em uma série de traços tomados como naturais e evidentes, como se emanassem da vida popular (PINHO, 1998).

Esse substrato simbólico vem sendo construído pelas elites que ocuparam o governo local e transformou-se, de certo modo, em um terreno bastante fértil para o cultivo de uma imagem turística, ligada, principalmente, ao passado africano e ao moderno carnaval elétrico. Produziu-se uma simbiose bastante lucrativa para os executivos da economia do lazer e do entretenimento, agentes empenhados na difusão de uma

elaborada imagem da Bahia como sede de fruição tropical e moradia de um povo feliz (MOURA, 1996 e 2005).

No entanto, essa imagem só pode ser possível se houver um correspondente real na sociedade. Desse modo, o discurso da baianidade deve ser eficaz não só para vender uma imagem do povo baiano, mas também para produzi-la internamente. Nesse cenário as políticas culturais ganham fôlego para fomentar os elementos emblemáticos dessa narrativa.

O turismo e o lazer compõem um campo importante na economia simbólica e monetária da Bahia e sua afirmação implica a elaboração de uma complexa trama identitária, cuja projeção nacional requer a construção e a afirmação de uma forte marca de Bahia ligada às festividades populares e às atividades lúdicas.

Desse modo, quando se quer pensar a baianidade como uma descrição de uma “nação baiana”, como fez Pinho (1998), pode-se relacionar mais objetivamente os elementos constituintes desta narrativa nacional nos moldes propostos por Hall (2003), expressos anteriormente: compartilhamento de símbolos, contigüidade com o passado comum, mitos de origem e idéia de povo ou de raça originária, de onde deriva toda a nação.

Em outras palavras, a idéia de baianidade pode ser formulada como uma identidade delineada por um estoque de símbolos definidos pelas elites locais e por elementos de matriz simbólica popular, composta por ações e rituais compartilhados e continuamente (re)elaborados e modulada por um senso prático e dinâmico, remetido a atividades produtivas, como na relação entre a baianidade e a indústria regional do turismo. A imagem de baiano típico conforma-se como mais um item do estoque identitário nativo.

Todavia, não se pode desprezar a forte influência local exercida pela Bahitursa, pelos órgãos particulares de turismo, pelas empresas ligadas ao carnaval e aos setores econômicos do lazer e da diversão e pelos veículos midiáticos, quer sejam impressos ou eletrônicos, e outras tantas agências pulverizadas na malha sócio-política da sociedade, orquestrados por uma política cultural que mantinha afinidade com a política de turismo e na qual as tradições populares ocuparam lugar de destaque.

1.1 – Estratégia I – A criação da Secretaria de Cultura e Turismo

A Secretaria da Cultura e Turismo foi criada na gestão do governador Paulo Souto, pela Lei 6.812, de 18 de janeiro de 1995. A nova pasta foi entregue ao economista Paulo Gaudenzi, que se manteve no poder três mandatos consecutivos, de 1995 a 2006.

Com a criação da SCT, a pasta da Cultura passou a ser responsável por executar a política governamental destinada a apoiar a cultura, preservar a memória e o patrimônio cultural baianos e promover o desenvolvimento do turismo e do lazer. A cultura ganha nova dimensão, mas isso significava recomeçar, já que a nova pasta, ao se desvincular da Educação, precisava criar e/ou reestruturar os equipamentos culturais do estado da Bahia e também a própria secretaria. Além disso, teve de marcar os pontos de convergência entre as políticas de turismo (antes vinculadas à Secretaria de Indústria e Comércio) e de cultura.

Aos poucos, órgãos que antes estavam atrelados a outras secretarias foram gradativamente integrados à nova pasta: a primeira entidade a ser incorporada foi a Fundação Cultural do Estado da Bahia, seguida da Fundação Pedro Calmon – FPC, do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), do Instituto de Rádio Difusão Educativa da Bahia (IRDEB), da Empresa Baiana de Turismo (Bahiatursa).

A Funceb era responsável pela manutenção de espaços culturais e pelo estímulo à produção e difusão de manifestações artístico-culturais. Para tal finalidade mantinha convênios com instituições a fim de garantir a manutenção e recuperação de espaços culturais (teatros, centros, salas de cinema etc.), conferindo apoio a projetos artísticos e de formação de platéias. A Fundação Pedro Calmon era responsável pela manutenção dos arquivos da Bahia e acumulava o papel de Centro de Memória e Arquivo Público do Estado.

A preservação do patrimônio histórico, artístico e arqueológico ficou a cargo do IPAC. Atuando em nível técnico para fiscalizar e acompanhar obras de recuperação do patrimônio. O Instituto trabalha em parceria com outras instituições públicas como a Companhia de Desenvolvimento da Região Metropolitana de Salvador (Conder), o Programa de Desenvolvimento de Turismo da Bahia (Prodetur) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O grande relevo do trabalho do IPAC foi à recuperação do Centro Histórico de Salvador (CHS).

À Bahiatursa, atrelada à Superintendência de Turismo, competia fomentar uma política de *marketing*, objetivando a expansão do fluxo turístico no estado e desenvolver atividades que repercutiam diretamente na política cultural local, organizando as festas populares, como o carnaval, e criando políticas específicas para atividades ou setores como museus, culinárias, folclore e artesanato (FERNANDES, 2007).

Além das entidades acima relacionadas, compunha a estrutura da Secretaria, no período englobado por esta pesquisa, o Conselho Estadual de Cultura (CEC), a Superintendência de Cultura (Sudecul), a Superintendência de Desenvolvimento do Turismo (Sudetur) e a Superintendência de Investimentos em Pólos Turísticos (Suinvest).

Para efeito deste estudo, merece destaque a Sudecul, entidade responsável por atuações que envolviam a coordenação, desenvolvimento e acompanhamento de estudos e pesquisas; e ações de apoio à criação, produção e consumo de bens culturais, distribuídos em três diretorias específicas. À Diretoria de Incentivos Culturais cabia o papel de captar recursos financeiros, apoiar o setor privado no investimento em cultura e gerir o Programa Estadual de Incentivo à Cultural, o Fazcultura.

À Diretoria de Informações Culturais cabia criar os subsídios para as ações de planejamento na área da cultura. Os instrumentos empregados para esta finalidade envolviam o Inventário Patrimonial, diagnóstico dos monumentos artísticos existentes na Bahia; o Censo Cultural, levantamento do Patrimônio das manifestações artísticas e culturais, dos equipamentos, dos espaços afins, das instituições e agentes culturais existentes em todos os municípios baianos; o PIB Cultural, que reúne números referentes aos gastos com atividades culturais do estado.

À Diretoria de Promoções e Eventos competia a função de promover e apoiar o intercâmbio de experiências, bens e ações culturais mediante à organização de concursos, exposições, feiras e eventos em geral. As políticas culturais desenvolvidas pela SCT se pautavam no financiamento das artes por meio do Fazcultura ou parcerias institucionais, criadas para preservar o patrimônio cultural, mediante a subvenções e gerenciamento de recursos para apoiar instituições culturais.

No entanto, por mais isoladas que pareçam, as políticas culturais da Secretaria estavam presas à condição de geração e atração de divisas para o estado por meio da agregação de valor econômico à atividade turística. A transversalidade da cultura só era

reconhecida pela administração estadual baiana dentro da economia, na relação com o turismo, mas em condição de subalternidade. A dimensão cultural considerada pela SCT foi, sem dúvida, restrita à perspectiva da produção com o objetivo de atingir públicos específicos, especialmente o turista.

Não seria uma inverdade afirmar que os órgãos de turismo sempre, ou quase sempre, se amparam na cultura para execução de seus programas. Mas, no caso específico da Bahia, a junção das pastas de Cultura e Turismo reforçou as justificativas econômicas para se ampliar os investimentos em cultura (BAHIA, 2003).

Assim, no Prodetur/NE II foram injetados recursos destinados a ações no âmbito da cultura que permitiram a utilização dessa fonte para dar continuidade à restauração do Pelourinho, bem como de outros monumentos da capital (Igreja do Bonfim, Catedral, Igreja de São Francisco e Igreja de São Bento) e da cidade de Cachoeira.

Outra ação emblemática, necessária para a construção de uma narrativa de baianidade como ação singular, foi a criação do Censo Cultural. Criado em 1996, o Censo já havia sido pensado quando Olívia Barradas esteve à frente da Funceb (1983 a 1986). Era necessário potencializar os recursos culturais das diversas áreas com fim de se construir a narrativa da singularidade do povo e da cultura baianos, pois essa só seria possível se houvesse um correspondente real na sociedade.

O discurso da baianidade deveria encontrar seu referente na sociedade e, mediante a utilização de várias estratégias, potencializá-los ou (re)inventá-los, na medida em que a constituição de comunidades imaginadas não se dá de maneira arbitrária. O Censo foi a estratégia adotada para se identificar esse potencial.

Nesse cenário novas estratégias ganhavam fôlego dentro das políticas culturais de modo a fomentar os elementos emblemáticos dessa narrativa. Cabe destacar o programa desenvolvido pelo IRDEB, denominado Bahia Singular e Plural, que resultou em 18 vídeos sobre as culturas populares das diversas regiões da Bahia, permitindo sua difusão por meio do canal de televisão pública.

Outra estratégia foi a criação do programa Bahia Vista por Dentro. Programa vinculado a Sedecult que, segundo Emília Galasso²⁶, sua coordenadora, foi implementado com a finalidade de valorizar a cultura popular, mediante a troca de experiências dos diversos

²⁶ Entrevista concedida ao autor

grupos, fazendo com que as entidades produtoras de cultura tomassem conhecimento da variedade de expressões da cultura popular do estado, bem como elaborar roteiros turísticos, utilizando o potencial cultural das diversas regiões do estado.

Vieira (2004) afirma que a idéia de uma particularidade cultural baiana, com forte incidência nas artes, na culinária e na história, poderia trazer desenvolvimento sócio-econômico. Por meio desse mecanismo, aumentou-se o fluxo de capital, as oportunidades de grandes negócios a baixo custo e, também, confere-se visibilidade aos produtores culturais e artistas, ao incorporá-los ao complexo das festas populares já existentes ou de outras que foram criadas nesse momento, tal como a Caminhada Axé.

Outra característica desse período foi a valorização da dimensão econômica da cultura nos planos governamentais. Não só por se entender a produção cultural como promotora de sustentabilidade para seus agentes, mas, sobretudo, para justificar os investimentos nesse campo de produção simbólica.

Uma das estratégias utilizadas pelo grupo à frente da gestão pública da cultural foi a contratação de um estudo, em 1997, denominado PIB Cultural. Esse estudo indicou que 7,2% da População Economicamente Ativa de Salvador estava empregada no setor cultural e apontou um PIB para a cultura superior ao do turismo, 4,4% para a cultura e 3,7% para a economia do turismo (MIGUEZ, 2003). Tais resultados permitiram ao grupo gestor da cultura no estado da Bahia construir argumentos para inserir a cultura como elemento estruturante e estrutural das políticas públicas de desenvolvimento adotadas no estado, potencializando ações que trariam mais investimentos nesse âmbito.

Segundo Sônia Bastos²⁷ (Superintendente do Sedecult), no início da primeira administração do Governador Paulo Souto (1995-1998) a falta de recursos para o apoio à cultura fez com que a elaboração da lei de incentivo cultural passasse a ser uma prerrogativa. A Secretaria de Cultura e Turismo, a Procuradoria do Estado e a Secretaria da Fazenda se reuniram para elaborar a Lei nº 7.015 de 09 de dezembro de 1996, que concede abatimento do ICMS às empresas com estabelecimentos situados no estado que apoiem projetos culturais aprovados pela Secretaria de Cultura.

Torna-se necessário investigar alguns aspectos dessa questão para se entender como o Fazcultura se insere nas estratégias da política cultural, implementada pelo executivo

²⁷ Entrevista concedida ao autor

baiano, para construir e manter a narrativa da Bahia como uma comunidade imaginada, herdeira de um passado singular expresso não só na peculiaridade de sua arquitetura barroca, mas, também é, sobretudo, na vasta herança da cultura popular.

A política de incentivo foi acionada em todas essas ações e marcou toda a administração do grupo que assumiu a administração do estado a partir de então. A política de incentivo promoveu não só a cultura local, mas, também, os atletas por meio de programa de incentivo próprio, o Fazatleta. Além disso, compôs a “guerra fiscal”, que envolveu os estados brasileiros, sobretudo os localizados no nordeste e no sudeste, para atrair os investimentos das empresas.

Desenhado o cenário, cabia potencializar, ou melhor, recriar as personagens. Esse movimento encontra ressonância em uma tendência da sociedade em rede já apontada por Castells (2002). Ou seja, o fato de a sociedade do conhecimento ser caracterizada pela preeminência da identidade como seu princípio organizacional. O “autêntico” desejo de diversos segmentos da sociedade local em manter sua identidade, mediante o processo de (re) significação de sua cultura, encontra ressonância em uma narrativa que precisava soar forte para povoar de turistas os cenários desenhados.

A revitalização do Pelourinho foi de fato o primeiro grande projeto desenvolvido pela pasta de Cultura e Turismo que deu os sinais necessários para fortalecer uma política pautada na união de elementos culturais com turismo de massa. Pode-se pensar que, a partir daí, a cultura baiana, tomada em seu sentido amplo, foi apropriada como um importante produto turístico.

A baianidade – que na análise de Risério (1988) é o resultado de décadas de desaquecimento econômico e isolamento e que para Pinho (1998) é resultante de um aparelho de interpretação e definição de uma realidade social violenta, magicamente transformada em festiva – torna-se o resultado de traços arbitrários, ou seja, é um objeto discursivo construído. É, seguindo as pistas deixadas por Anderson (1983), o resultante do processo de edificação de uma comunidade imaginada que dissolve as contradições inerentes à formação do povo baiano de modo a produzir consenso, cimentando em um determinado modelo de dominação política.

1.2 – Estratégia II – O Programa Fazcultura

Era necessário promover a cultura local e, ao mesmo tempo, maximizar os efeitos dos seus diversos usos, para atender aos apelos de um turismo ávido pelo diferente e exótico; para fomentar a coesão social, evitando os efeitos nocivos do empobrecimento de várias regiões do estado e viabilizar mecanismos de sustentação para fomentar a reestruturação de centros urbanos e de sítios de valor histórico. A cultura baiana atingiu a “maioridade” e o Governo Local encontrou motivos claros para investir nesse campo.

Era preciso profissionalizar as festas e a produção cultural local, ancorando-as na nascente indústria do espetáculo e do entretenimento, como forma de garantir financiamento na lógica do mercado. Com a criação do Fazcultura o governo do estado atendeu, mesmo que parcialmente, a essa demanda e, por outro lado, deu uma resposta a uma das características dos movimentos de resistência cultural contemporâneo.

Pois, como afirma Benhabib (2006), embora a cultura sempre tenha marcado as diferenças sociais, atualmente os grupos que reclamam direitos identitários exigem, além do reconhecimento legal, a distribuição dos recursos do estado e de seus organismos para preservar e proteger suas especificidades culturais. No entanto, a proteção dessas especificidades se dava na medida em que os produtores culturais, nas suas mais variadas atuações, se “profissionalizavam”.

Como diz Risério (2004), durante o Governo de Waldir Pires, continuado pelo seu vice, Nilo Coelho (1987-1990), se estabeleceu uma situação de crise no setor de turismo e, conseqüentemente, na produção cultural, diferindo dos períodos em que a Bahia foi administrada pelo PFL (Antônio Carlos Magalhães (1991/1994), Paulo Souto (1995/1998 e 2003/2006), César Borges (1999/2002)). Esses governos usaram a ideologia da baianidade como traço diferencial de suas performances políticas, criando instrumentos de viabilização da produção cultural regional para incorporar às redes de festa e de entretenimento um vasto repertório cultural, emanado das tradições populares.

Profissionalização passou a ser a palavra de ordem no cenário cultural baiano e aqueles que tiveram dificuldade de adaptar-se a esse processo foram deixados para trás. Foi assim que se coloriu o carnaval com as vestes da África, ao mesmo tempo os blocos de índio foram sumindo para dar espaço aos *abadás* e blocos de trios. Estes últimos, adaptados à nova lógica, estruturaram-se como empresas culturais, tingindo o cenário

nacional com os tons eletrizantes da *axé-music*, o recém-criado ritmo ouvido em quase todas as capitais brasileiras.

Exportou-se o modelo de carnaval elétrico baiano para outros estados brasileiros e para cidades como Nova York e Barcelona. Os blocos afros encantaram músicos internacionais com Paul Simon e se afirmaram como porta-vozes de uma baianidade negra. As festas juninas tornaram-se espetáculos que atraíam milhares de espectadores na capital e, principalmente, nas cidades do interior.

Com o Fazcultura, um poderoso instrumento de financiamento foi colocado à disposição de todos os que desejavam fazer cultura, na tentativa de atrair capital do setor privado. As leis de incentivo tornaram-se, então, uma saída peculiar, pois não implicavam em disputas políticas sobre a distribuição das verbas no orçamento anual do estado. Além disso, conseguia ampliar as verbas da cultura ao se estimular investimentos privados nesse setor.

As disputas, que antes se davam no âmbito da política institucional, passaram a ser travadas entre membros da sociedade civil em busca do patrocínio. Colocavam-se perante a Lei agentes que dispunham de estratégias e poderes desiguais. Algumas correções foram feitas ao longo do tempo, tentando atender às entidades que não tinham mecanismos de financiamento por meio do mercado, mas mesmo assim, diferenças foram realçadas, pois, para a iniciativa privada, determinados projetos eram mais atrativos que outros. Algumas áreas atendiam melhor aos interesses dos patrocinadores, ficando com a maior fatia dos recursos por área (Tabela II).

A Lei nº 7.015, de 09 de dezembro de 1996 criou o programa de incentivo culturais do estado da Bahia (o Fazcultura), estabelecendo o limite de até 5% de abatimento do ICMS para as Empresas que, situadas no estado da Bahia, apoiassem financeiramente, projetos culturais aprovados pela Secretaria da Cultura e Turismo e desenvolvidos obrigatoriamente no território desse estado.

Os incentivos limitam-se ao máximo de 5% (cinco por cento) do valor do ICMS a recolher, em cada período ou períodos sucessivos, não podendo exceder a 80% (oitenta por cento) do valor total do projeto a ser incentivado, devendo a empresa patrocinadora contribuir com recursos próprios em parcela equivalente a no mínimo 20% (vinte por cento) do valor total da sua participação no projeto. Cabe ao Poder Executivo fixar,

anualmente, o montante de recursos disponíveis para o incentivo.

A legislação estabelece como princípio central à promoção e o incentivo à pesquisa, ao estudo, à edição de obras e à produção das atividades artístico-culturais nas seguintes áreas:

Área 1 – Artes cênicas, plásticas e gráficas

Artes Cênicas: compreendem teatro, dança, circo, ópera, e congêneres;
Artes Plásticas e Gráficas: compreendem desenho, escultura, colagem, pintura, instalação, gravura, em suas diferentes técnicas, de arte em série, como litogravura, serigrafia, xilogravura, gravura em metal e congêneres; com a criação e/ou reprodução mediante o uso de meios holográficos, eletrônicos, mecânicos ou artesanais de realização;

Área 2 – Cinema e vídeo

Compreendem obras cinematográficas, videográficas e digitais;

Área 3 – Fotografia

Compreende captação e fixação de imagens por meio de câmeras e de outros acessórios de produção;

Área 4 – Literatura

Compreende textos em prosa ou verso nos gêneros conto, romance, poesia e ensaio literário;

Área 5 – Música

Compreende a combinação de sons produzindo efeitos melódicos, harmônicos e rítmicos em diferentes modalidades e gêneros;

Área 6 – Artesanato, folclore e tradições populares

Artesanato: compreende objetos manufaturados, não-seriados, utilizando-se materiais e instrumentos simples, sem o auxílio de máquinas sofisticadas de produção;

Folclore e Tradições Populares: compreendem manifestações materiais e simbólicas, revitalizadas de geração a geração. Exclui-se o carnaval;

Área 7 – Museus

Compreende a instituição de memória, preservação e divulgação de bens representativos da história, das artes, da cultura, cuidando também do seu estudo, conservação e valorização;

Área 8 – Bibliotecas e arquivos.

Biblioteca: Compreende a instituição da promoção da leitura e difusão do conhecimento, congregando um acervo de livros e periódicos (jornais, revistas, boletins informativos) e congêneres, organizados e destinados ao estudo, à pesquisa e à consulta, nas áreas da história das artes e da cultura;

Arquivo: Compreende a instituição da preservação da memória destinada ao estudo, à pesquisa e à consulta.

O programa Fazcultura foi criado tendo em vista o alcance dos seguintes objetivos:

Promover o incentivo à pesquisa, ao estudo, à edição de obras e à produção das atividades artístico-culturais; promover a aquisição, manutenção, conservação, restauração, produção e construção de bens móveis e imóveis de relevante interesse artístico, histórico e cultural; promover campanhas de conscientização, difusão, preservação e utilização de bens culturais, instituir prêmios em diversas categorias (BAHIA, 1996:309).

O pedido de concessão do incentivo fiscal é apresentado à Secretaria da Fazenda, pela empresa financiadora do projeto e só pode ser deferido se a empresa estiver em situação regular perante o fisco estadual, sendo vedada a utilização desse instrumento legal para atender a financiamento de projetos dos quais sejam beneficiária a própria incentivada, suas coligadas ou controladas, sócios ou titulares.

Distribuição dos recursos

Ao longo dos quatro anos analisados neste estudo foram inscritos 2821 projetos distribuídos conforme tabela abaixo.

Tabela I
Projetos Inscritos

Ano	Área 1	Área 2	Área 3	Área 4	Área 5	Área 6	Áreas 7/8	Total
2002	119	143	30	66	61	58	38	515
2003	194	243	59	85	76	203	54	914
2004	206	288	47	83	66	91	71	852
2005	149	124	33	31	38	141	24	540
Total	668	798	169	265	241	493	187	2821

Fonte: SCT

Nos quatro anos analisados nessa pesquisa a pasta de Cultura contabilizou um total de \$54.947.623,71 (Tabela II), que ingressaram nesse campo de produção simbólica mediante a renúncia fiscal. Desse montante, 31,66% do valor foi retido para projetos

que o Governo Estadual definiu como sendo de interesse público e por meio dessa rubrica o estado, além de se constituir como regulador, intervinha diretamente nesse campo de produção simbólica ao reter recursos e emprestar seu nome para projetos específicos de seu interesse.

Tabela II

Projetos Financiados – recursos					
	2002	2003	2004	2005	Total
Área 1	2.200.000,00	2.200.000,00	1.959.275,04	2.400.000,00	8.759.275,04
Área 2	1.400.000,00	2.200.000,00	1.678.350,47	1.843.725,21	7.122.075,68
Área 3	379.990,23	800.000,00	539.381,36	723.169,98	2.442.541,57
Área 4	984.973,14	800.000,00	800.000,00	775.626,95	3.360.600,09
Área 5	1.119.233,76	1.000.000,00	903.106,22	966.720,04	3.989.060,02
Área 6	1.488.022,74	799.525,87	1.000.000,00	1.000.000,00	4.287.548,61
Área 7/8	1.694.356,60	1.950.084,32	1.940.593,25	2.000.000,00	7.585.034,17
Poder Público	3.771.744,11	3.577.766,21	4.066.120,01	5.985.858,20	17.401.488,53
Total	13.038.320,58	13.327.376,40	12.886.826,35	15.695.100,38	54.947.623,71

Fonte: SEFAZ

Essa área não consta na lei e nem mesmo no regulamento do programa, tão pouco são claros os critérios sobre sua natureza. A menção que se faz a essa modalidade encontra-se apenas registrada em decretos anuais que versam sobre a cota de renúncia destinada ao programa para cada exercício fiscal (VIEIRA, 2004).

Os projetos que obtinham financiamento sob essa rubrica eram inscritos no programa mediante uma das oito áreas definidas no regimento legal, mas o patrocínio saía da verba retida pelo poder público. Era por meio desse mecanismo que governo local, utilizando-se de um mecanismo financeiro, tentava equilibrar as ações nas diversas áreas abrangidas pela Lei.

Tabela III

Investimentos dos recursos retidos pelo poder público					
	2002	2003	2004	2005	Total
Área 1	1.169.046,25	1.630.796,12	1.102.174,84	1.636.702,99	5.538.720,20
Área 2	823.466,71	236.479,75	771.417,16	1.680.668,12	3.512.031,74
Área 3	00,00	240.000,00	00,00	526.942,13	766.942,13
Área 4	258.517,84	00,00	137.485,26	170.671,73	566.674,83
Área 5	138.083,20	175.054,81	00,00	720.634,79	1.033.772,80

Área 6	149.405,63	1.203.947,26	1.341.974,20	1.090.238,44	3.785.565,37
Área 7/8	1.233.224,48	91.488,27	713.068,55	160.000,00	2.197.781,30
Total	3.771.744,11	3.577.766,21	4.066.120,01	5.985.858,20	17.401.488,53

Fonte: SEFAZ

O estado, nesse caso, não providenciava formalmente o patrocinador para os projetos, retendo apenas um percentual das verbas destinadas ao incentivo cultural para os projetos que considera de interesse público. É bom lembrar que os recursos retidos para o incentivo são menores que a demanda de projetos aprovados que conseguem o termo de compromisso de uma empresa, no qual está expressa a intenção da empresa em patrociná-los de acordo com o regimento do Fazcultura. Ser considerado de interesse público era uma forma de garantir a execução do projeto sem concorrer com projetos de sua área de atuação.

Quando se analisam os projetos que obtiveram financiamento por meio das verbas retidas pelo poder público, o que se vê é a extrema concentração de recursos nas mãos de pessoas físicas ou jurídicas que desenvolvem projetos próprios e que o estado define com de seu interesse sem nenhum amparo legal. No ano de 2004, uma produtora consegue 86% dos valores alocados naquele período sob a rubrica do poder público na área de tradições populares, no ano anterior essa mesma produtora obteve 44% (Ver Quadro VIII em anexo).

O estado nesse sistema legal deveria se apresentar apenas como regulador e órgão deliberador, não sendo possível ao poder executivo assumir o papel de produtor cultural e se constituir como proponente de projetos passíveis de concorrer aos incentivos fiscais do Fazcultura. Mas, entre os projetos apresentados, além dos relativos aos festejos juninos, que foram objeto de resolução específica, há projetos que foram criados e que eram geridos pelo do Governo Estadual, como a Caminhada Axé.

Nesse último caso, embora apareça como proponente a empresa Cadernos Dois Produções Artísticas Ltda., esse projeto teve nascimento em 1992 dentro da Funceb e era gerido por membros desse órgão. A produtora era usada como um artifício para cumprir requisitos legais, dada a impossibilidade do estado concorrer em um programa por ele criado e se manter, formalmente, apenas como órgão regulador do mesmo.

Em virtude de critérios não muito claros, calcados nos dados das demandas anteriores,

editava-se resolução, anualmente, definindo os critérios sobre a distribuição de recursos. Nos quatro anos observados nesta pesquisa, os percentuais por área variaram e muitos valores alocados em uma área, conforme determinava a resolução em vigor, foram remanejados para outras, incluindo a área denominada poder público. Isso revela também que algumas áreas têm dificuldade de atingir as metas orçamentárias estabelecidas pelo programa.

Cada projeto pode solicitar um incentivo no valor máximo de R\$150.000,00, (com algumas exceções que se esclarecem posteriormente). A esse valor acrescenta-se o montante que não será objeto de renúncia. O teto máximo de cada projeto é de 187.500,00, sendo 80% objeto de renúncia e o restante coberto por recursos do patrocinador. O montante coberto pelo patrocinador corresponde a 25% do valor que será objeto de renúncia. Dessa forma, o estado amplia os recursos alocados mediante renúncia de, no mínimo, 25%.

O sistema legal, além de um forte instrumento de captação de recursos para projetos avaliados pelo estado e pelas empresas e propostos pela sociedade civil, solidificou um campo de produção simbólica que se articula mediante diversas formas de interação. Algumas reprováveis, incluindo a necessidade do proponente de devolver aos cofres privados o percentual que o patrocinador deveria investir no projeto, mas também relações duradouras que mantêm projetos patrocinados pela mesma empresa ao longo de vários anos.

Alguns projetos, no entanto, têm limite orçamentário definido por critérios específicos: projetos destinados a oferecer prêmios e realização de periódicos ficam reduzidos a 50% do valor máximo; projetos apresentados para as festas juninas são regidos por resolução específica; projetos relativos a cinema, arquivo, biblioteca, museu, bem móveis, imóveis e integrados; projetos de manutenção de instituição de direito privado, de natureza cultural, sem fins lucrativos e declaradas de utilidade pública estadual obedecem ao quadro abaixo.

Quadro II

Faixas de valor total do projeto – R\$	Percentual máximo de incentivo	Percentual do Patrocinador
Até 500.000,00	80	20
De 500.000,00 a 600.000,00	75	25
De 600.000,00 a 700.000,00	70	30
De 700.000,00 a 800.000,00	65	35
De 800.000,00 a 900.000,00	60	40
De 900.000,00 a 1.000.000,00	55	45

Fonte: SCT

Nesse último caso, ao diminuir o percentual passível de renúncia, na medida em que aumentava o custo do projeto, o governo baiano acabou ampliando o percentual de recursos privados atraídos para esse campo simbólico por meio do Fazcultura.

O programa é gerenciado por uma comissão composta por 13 (treze) membros, presidida pelo Secretário de Cultura Turismo, na qual estão participantes saídos da estrutura administrativa do estado (do Sefaz, da Funceb, da Fundação Pedro Calmon, do IPAC, da Bahiatursa, do IRDEB), o Superintendente do Fazcultura e *experts* das diversas áreas do programa, indicados pelo Secretário.

Não existe disposição ou regra que estipule o veto sobre a participação de membros da Comissão como beneficiários de projetos junto ao Fazcultura, mas há um *acordo entre os integrantes que limita sua participação como proponentes de projetos. É permitida a concessão do benefício da lei desde que estejam atuando como artistas na proposta a ser apresentada* (VIEIRA, 2004:190).

Com base em resoluções que anualmente definem os critérios da avaliação, a comissão técnica da Funceb elaborava uma avaliação e entregava para um(a) relator(a) que fazia uma análise geral do projeto, emitindo parecer favorável ou não ao pleito e submetendo-o ao plenário da Comissão Gerenciadora. Se aprovado, era concedido ao projeto o Certificado de Enquadramento. Documento que chancelava a excelência do mesmo e, portanto, tornava-o apto à busca de patrocinador.

Ao se analisar o investimento realizado em cada uma das áreas do programa, percebe-se como determinados campos eram mais vigorosos na conquista de investimentos privados para seu projeto, uma vez que o certificado de enquadramento já chancela o interesse do Governo Estadual e quanto ele daria em forma de renúncia. Áreas cênicas, música e tradições populares eram as que se destacavam no âmbito do Fazcultura.

A área seis em especial, apresentou 16,86% do total de projetos inscritos entre os anos de 2002 e 2005 e recebeu 7,80% do montante investido nesses anos. Esses dados demonstram, aparentemente, pouco interesse por parte dos organismos financiadores, visto que o mesmo programa destinou 15,94% das verbas para a área um e 13,80% para as áreas seis e sete, que representam 23,67% e 6,62%, respectivamente, da quantidade de projetos inscritos. No entanto, o quantitativo de projetos apresentados revela uma procura significativa do novo instrumento legal por parte dos produtores de tradições populares.

Mas, quando se analisa o destino da verba retida sob o rótulo do poder público, percebe-se a centralidade da tradição popular para o Governo do Estado da Bahia, na medida em que era por meio dessa rubrica que vários projetos inscritos na área seis obtinham financiamento.

Os proponentes

Cinqüenta e cinco (55) proponentes apresentaram oitenta e dois (82) projetos, distribuídos em cinco subáreas, que ao longo dos quatro anos observados, adicionaram os valores que ingressaram nesse campo de produção simbólica mediante renúncia fiscal (R\$ 7.826.915,42), mais R\$ 25% (R\$ 1.956.728,85) equivalente ao percentual oriundo dos cofres privado.

Tabela IV

Recursos por subáreas						
Ano	I	II	III	IV	V	Total
2002		237.405,63	347.987,22	469.318,93	582.716,59	1.637.428,37
2003	97.597,55	771.871,87	143.872,65	739.870,21	250.260,85	2.003.473,13
2004	38.273,44	1.154.456,91	353.892,74	136.713,80	658.637,31	2.341.974,20
2005	359.143,06	148.041,50	908.255,68	149.944,68	278.636,80	1.844.021,72
Total	495.014,05	2.311.775,91	1.754.008,29	1.495.865,62	1.770.251,55	7.826.915,42

Fonte: SCT

No início havia maior abertura permitindo o incentivo a projetos ligados diretamente à realização de atividades relacionadas ao carnaval (como apoio a blocos de trio, bem como a atividades voltadas para a organização da infra-estrutura da festa). Gradativamente, foram sendo feitas correções, fazendo com que os recursos ali alocados passassem a denotar uma especificidade da cultura baiana, mais fortemente ancorada em manifestações artístico-culturais identificadas com de matrizes e tradições afro-descendente, com espetáculo e apoio a programas sócio-culturais.

Eram valorizados produtos culturais que podiam ser apropriados pela política oficial como elemento de distinção simbólica, reforçando as narrativas da baianidade.

Estratégia que parece revelar um dos mecanismos que viabilizaram a inserção do Estado na economia mundial, qual seja: a promoção da imagem da Bahia vinculada ao seu potencial turístico e cultural, vivificada pelo empenho do governo estadual em potencializar uma tradição baiana, através de dispositivos institucionais que promovem e divulgam a singularidade de sua identidade cultural (a chamada “baianidade”) (VIEIRA, 2004:17).

Apenas 30,43% dos proponentes são membros das entidades para as quais foram elaborados os projetos a serem incentivados e 67,40% dos projetos não têm uma entidade de cultura popular por trás dos objetivos propostos (ver quadro VII, anexo). As entrevistas revelam que os projetos realizados estão distantes de atenderem às especificidades definidas para essa área, tal como propõe o regimento legal, ou seja, não atende à produção e ao fomento do artesanato nem do folclore e das tradições populares, tal com definido em lei: *o artesanato compreende objetos manufaturados, não-seriados, utilizando materiais e instrumentos simples, sem o auxílio de máquinas sofisticadas de produção e as tradições populares e o folclore compreendem manifestações materiais e simbólicas, revitalizadas de geração a geração.* (BAHIA, 1996).

Boa parte dos produtos culturais incentivados não tem existência anterior (21,74%) e nem condições de sobrevivência posterior ao projeto incentivado. São feiras, livros, exposições, oficinas de artes e festas populares que migraram constantemente dentro do programa de uma área a outra.

Dentre os projetos que conseguiram financiamento direto para entidades da cultura popular ou a eventos a ela ligados, encontramos o apoio às festas de Santo Amaro da Purificação e de Cacha Pregos; apoio às festas juninas, apoio às entidades afro-baianas do carnaval de Salvador, bem como apoio à revitalização de filarmônicas. Nos demais projetos, a cultura popular aparece com pano de fundo para práticas que poderiam ser incentivadas nas áreas de música (Cirandando), teatro (Caminhada Axé), Fotografia e vídeo (Thedewa), dança (Grupo Earte) e outras que, mesmo valendo-se das tradições populares, do artesanato e do folclore, são atividades comerciais produzidas para esse fim.

A profissionalização custou caro às culturas populares, pois grande quantidade de recursos destinados a elas, convergiu para a produção de cultura estereotipada, que

quando lança mão de elementos da cultura popular, o faz a partir de critérios que não eram originários dela, mas editados para, rapidamente, criar-se à impressão de uma atuação forte nesse campo.

Para um olhar ingênuo pode parecer contraditório afirmar que políticas públicas têm a cultura popular como elemento chave no projeto de dotar a Bahia de singularidade pautada na diversidade cultural de seu povo e, ao mesmo tempo, se afirmar que os recursos escoam para entidades e pessoas que pouco ou nada têm em comum com esse campo de produção simbólica.

No entanto, um olhar mais arguto perceberá que o governo embora não entregue a articulação dos recursos nas mãos dos protagonistas das tradições populares, isso não significou na ausência de entidades da cultura popular nas ações desenvolvidas. Como já se afirmou a idéia de uma Bahia singular e plural, marcada pelos signos da baianidade só pode ser possível se houver um correspondente real na sociedade. A necessidade de resistir fez com que diversas entidades da cultura popular se integrassem à rede de festas populares e que diversas manifestações fossem (re)significadas. Merecem destaque as ações desenvolvidas no baixo-sul e no recôncavo baiano, que solidificaram tradições como o samba de roda e o zambiapunga²⁸.

Ao concentrar recursos em projetos pontuais definidos como de interesse do poder público o Governo baiano atuou de forma a confirmar a presença dos negros na cena local, por isso o apoio às entidades da cultura afro-baiana do carnaval de Salvador. Ao mesmo tempo em que apresentou uma imagem diversificada cultural baiana, dando apoio a propostas que tornaram visíveis elementos da cultura popular, localizadas basicamente nas cidades do interior e do recôncavo, por isso o apoio a projetos como a Caminhada Axé e As Domingueiras.

Outro elemento utilizado para confirmar a diversidade e secularidade da cultura popular na Bahia foi o apoio conferido às filarmônicas. Para elas o governo criou uma entidade, Casa das Filarmônicas, que depois foi transformada em entidade sem fins lucrativos para poder concorrer às verbas públicas. Um outro ponto que concentrou a atenção dessa política pública foi uma rede de festas populares realizadas no mês de junho nas

²⁸ Banda carnavalesca da pequena cidade de Nilo Peçanha da Bahia que busca sua inspiração nas tradições *bantus* de Angola. Usa para tocar música conchas e lâminas de enxada comum, percutidas com batedores metálicos.

idades do interior. Para essas destinou-se apoio pontual em escala bem menor que aos demais projetos.

Por meio dessas ações, o Programa Fazcultura participou ativamente do processo de (re)significação dos elementos da cultura que atendiam aos princípios constitutivos das comunidades imaginadas. Fomentaram-se os mecanismos articuladores dos símbolos da contigüidade com um passado comum de matrizes diversas, africana, européia e, em menor escala, indígena. Assim, reviveram-se os mitos de origem e se edificou a idéia de um povo singular e plural, que potencializado em suas bases constitutivas, pode dela destacar-se e servir como cartão-postal para a indústria do turismo.

No entanto, em nenhum desses casos o governo local entregou a tarefa de promover e fomentar a cultura popular para os seus protagonistas. Com exceção das entidades carnavalescas, os proponentes são membros da sociedade civil atraídos para esse espaço após a criação da lei e que utilizam o sistema legal para realização de projetos pessoais, visando, em alguns casos, à promoção de carreira solo em um novo espaço ou uma nova fonte de renda.

Outras vezes eram produtoras ou pessoas físicas especializadas em desenvolver projetos para uma rede de entidades ou que criaram projetos que tangenciavam os interesses das entidades da cultura popular. Não se nota a presença direta das entidades de cultura tradicional e popular, a grande maioria dos projetos foi idealizada por profissionais da cultura, forjados dentro da trajetória desse sistema legal, que tomaram a si a tarefa de desenvolver atividades vinculadas à cultura popular.

Projetos como Caminhada Axé²⁹ e Domingueiras³⁰ (projetos de interesse do público) se valeram dos grupos de tradição popular da capital e do interior para sua realização. Foram esses projetos que conseguiram dar visibilidade às manifestações culturais populares e cumpriram o papel de produzir o espetáculo que deu conformidade a uma narrativa de uma Bahia singular e plural.

²⁹ Caminhada performática, num espetáculo, que percorre anualmente ruas de Salvador, saindo do bairro de Ondina ao Farol da Barra, com o objetivo de resgatar e difundir grupos folclóricos e manifestações culturais tradicionais da capital e do interior da Bahia.

³⁰ Projeto criado por Platina Produções e Eventos Culturais Ltda. Com o objetivo de estimular e resgatar a cultura no interior do Estado.

Considerações finais

As transformações que afetaram as sociedades contemporâneas acabaram por configurar a cultura como *lócus* fundamental do processo de constituição de sociedades. Um bom exemplo disso foi o que ocorreu com as sociedades brasileira e espanhola, que enfrentaram o desafio de conduzir a abertura para processos políticos democráticos no meio do turbilhão de mudanças que marcaram a entrada no século XXI.

À cultura caberia apontar saídas para as tensões identitárias que surgem com a crise do estado nacional liberal, encontrar novas possibilidades para efetivação das estratégias de subjetivação que marcam os novos signos da identidade individual e coletiva, bem como marcar novas possibilidades de definição da idéia de sociedade.

Nesse processo, se deu o fortalecimento de determinadas manifestações populares que, até recentemente corriam o risco de total desaparecimento. A (re)significação de tradições populares constitui um movimento global amplo, com possibilidade de influenciar as configurações das relações que envolvem cultura e política. A revitalização de diversas tradições, manifestações e ritmos encontra significado na confluência com as possibilidades concretas de surgimento de uma nova relação a ser estabelecida entre os segmentos da sociedade que buscam construir um projeto histórico social no qual o legado de grupos, que estavam alijados do poder, possam ser integrados ao projeto de construção da identidade nacional.

Essa reflexão sobre o lugar das tradições populares na constituição de sociedades abertas não significou reconhecê-las como foram, mas implicou apoderar-se da memória coletiva tal como ela se impôs em um dado momento histórico. Desse modo, as tradições não foram vistas como algo inerte, cristalizado no tempo, mas como aquilo que vive, vigora e tenciona com o presente.

Falar de (re)significação implicou reconhecer que na sociedade do presente os protagonistas das tradições, mediante suas práticas, têm podido trazer à tona e fazer vigorar, um passado que não está cristalizado, mas que insiste em se fazer presente, em uma performance que se traduz como força instauradora, capaz de transformar o presente e projetar possibilidades futuras.

São muitos os pontos de convergência entre as políticas públicas desenvolvidas nos dois contextos analisados que fortalecem a atuação dos segmentos populares e instauram um novo paradigma para a cultura popular. Em primeiro lugar, tanto na Catalunha como na Bahia, as estratégias adotadas para a promoção da cultura encontram confluências com as políticas para o turismo e o entretenimento.

No modelo baiano, a criação de uma pasta conjunta para a Cultura e o Turismo demonstrou claramente o percurso adotado pelas autoridades do executivo baiano para a conformação das ações que são adotadas no âmbito da cultura. Com a criação do programa de incentivo cultural, o Governo da Bahia conseguiu, rapidamente, “profissionalizar” a produção cultural em suas variadas manifestações, atuando primeiramente na organização das festas populares e, em especial, no carnaval. Criaram-se novos circuitos culturais no qual se integraram diversas manifestações da cultura popular da capital e do interior, revigoraram-se sítios históricos, potencializando o turismo cultural e o entretenimento como aspectos integrados à economia local.

Na Catalunha, as estratégias adotadas para o fomento da cultura estão marcadas pelo modo como ela vem sendo vinculada cada vez mais às novas linhas de desenvolvimento da cidade, sobretudo ao turismo que passou a constituir-se eixo central do desenvolvimento local. Nos dois espaços analisados, dá-se ênfase a um processo de fruição de bens culturais marcado pelo consumo de um novo tipo de público, o turista. Instauraram-se processos de revitalização de zonas degradadas em consonância com o que estabelece a Carta de Machu Picchu, atrelando a preservação do patrimônio às linhas de desenvolvimento que estão em confluência com a defesa do patrimônio histórico (ver Parte I – capítulo 4, item 3).

De início não havia justificativas culturais que pudessem atrair os recursos necessários para a cultura. Em função disso, os bens culturais eram ofertados para a fruição de um

turismo de massa, ávido pelos elementos que compõem as memórias singulares dos diferentes povos. Para a consolidação desse uso do patrimônio cultural, se estabeleceram medidas de revitalização de centros históricos emblemáticos, como o Centro Histórico de Salvador, cidades do Recôncavo Baiano e o Bairro do Raval, o Bairro Gótico e Barceloneta, em Barcelona.



Imagem da Marina em Barceloneta – Barcelona

No entanto, esse processo de revitalização se deu de maneira distinta nos dois contextos analisados. Enquanto na Catalunha, especialmente em Barcelona, o processo de revitalização do centro histórico foi marcado pela inclusão dos moradores; no modelo adotado pelos líderes políticos baianos, as políticas de revitalização, sobretudo, em Salvador, foram marcadas por um processo de asepsia que culminou com a expulsão de antigos moradores e na entrega dos espaços revitalizados a uma nova população e à fruição turística.

Essa diferença de atuação marca uma distinção entre os usos da cultura como política pública. Enquanto na comunidade espanhola, as estratégias de integração social têm na cultura um forte aliado, com programas específicos vinculados à área de promoção e dinamização do CPCPTC (ver Parte II – capítulo 1 – subitem 2.2); na Bahia esse uso não compõe as estratégias adotadas pela política pública. No entanto, a possibilidade da cultura ser utilizada como mecanismo promotor da integração social e, conseqüentemente, inibidor de conflitos sociais, não é desconhecido por alguns proponentes e aparece, de forma isolada, em atuações de algumas entidades.

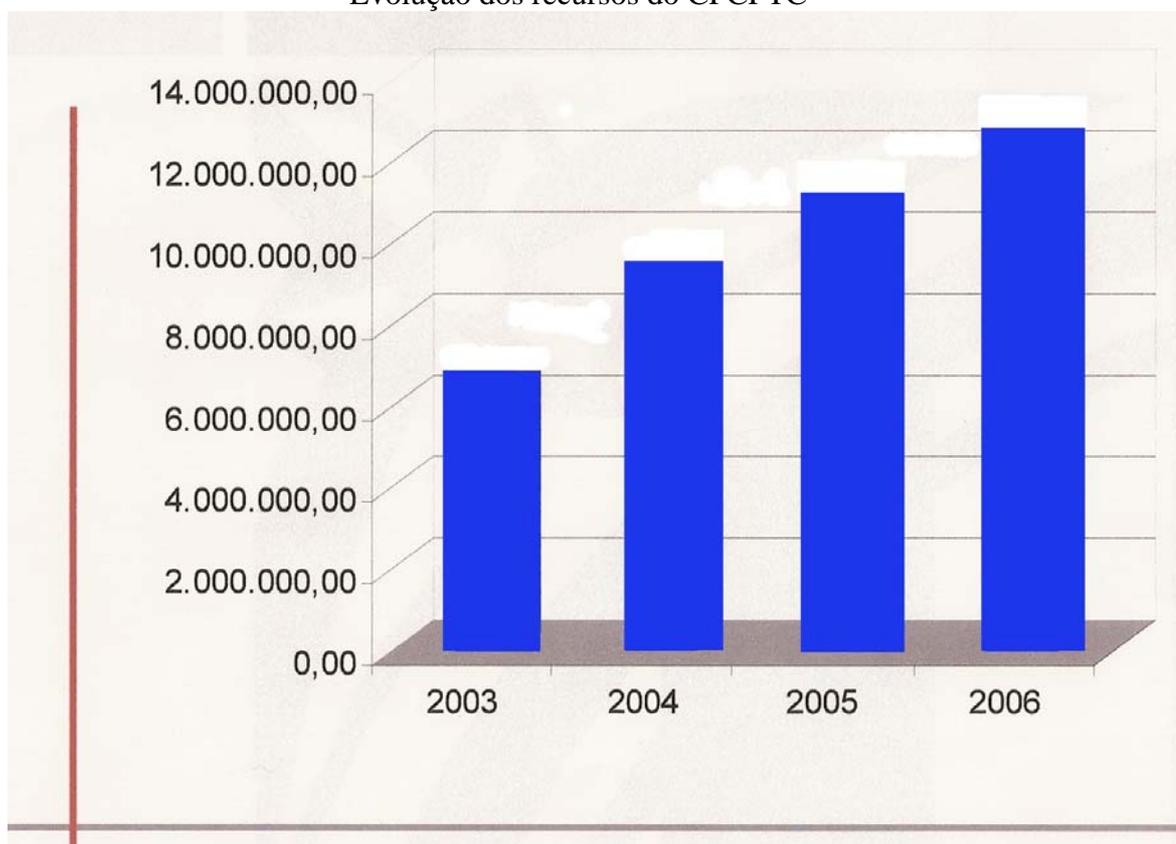


Adolescentes na Oficina de *silk screen* da Entidade Carnavalesca e Cultural Cortejo Afro – Pirajá/Salvador

Aos poucos, nos dois contextos analisados, a cultura começa a ser integrada às políticas de desenvolvimento, levando ao aprimoramento cultural e à consecução de novas estratégias de auto-representação dos povos. A partir da década de 1990, encontraram-se justificativas culturais para investimentos em cultura que culminaram na criação de estratégias que potencializaram a (re)vitalização de tradições populares.

Os sistemas legais instituídos partem de princípios reguladores distintos. O modelo catalão está mais próximo dos modelos francês, embora as circunstâncias que pautam a administração catalana sejam diferentes. Na Bahia, o modelo adotado se aproxima do americano, caracterizado pela criação de fundos e na edição de leis de incentivo. E, diferentemente do que professam alguns críticos ao modelo cultural proposto pelo Estado do Bem-Estar, os investimentos na área de tradições populares vêm crescendo enormemente.

Evolução dos recursos do CPCPTC



Fonte: CPCPTC

Nos dois modelos de políticas públicas analisados é comum a convicção de que o apoio é dado a entidades que possuem um projeto previamente analisado, cumprindo prescrições técnicas estabelecidas em lei. Entretanto, no modelo catalão, as entidades que apresentam projetos que não se enquadram nos moldes técnicos propostos, mas que denotam alguma qualidade, são encaminhadas à assessoria técnica que as ajudam na elaboração de uma nova proposta, enquadrada no modelo de racionalidade vigente.

Quando definimos as ajudas que damos às entidades, definimos uma série de critérios tendo em vista as formulações genéricas de cada uma das linhas. Mas há decretos que estabelecem especificações... Existem prescrições técnicas que a entidade tem que cumprir (...) Uma das vocações do Centro é tornar-se em um órgão de gestor de recursos, de recursos não apenas para subvenções, mas também, para assessorar... a ajuda não tem que ser somente econômica³¹ (Gerard Preminger)³².

A ausência de critérios na avaliação de projetos que levassem em consideração o impacto social das atividades desenvolvidas constituiu-se uma limitação a ser vencida. Uma das causas dessa limitação é a extensão territorial, coberta pela ajuda do Centro e também do Fazcultura. No entanto, a “profissionalização” das entidades vem melhorando muito a qualidade do produto cultural. Ainda que essa “profissionalização”, em muitos casos, restrinja-se ao domínio dos critérios de elaboração e formatação de projetos culturais, criou-se uma nova realidade para os protagonistas da cultura popular.

A necessidade de se adequar às formas profissionaliza as ONG's. Mas aí eu volto à mesma crítica: profissionaliza para poder escrever bonitinho, para desenvolver o cronograma físico-financeiro (...) mas não profissionalizam as pessoas para pensar a ação cultural (Sebastián Gerlic)³³.

Tanto na Bahia, como na Catalunha os líderes das entidades começaram a assimilar a idéia de que merecem ajuda financeira não por ser uma entidade ou por realizar alguma forma de manifestação cultural, mas, sobretudo, por que possuem um plano de ação que será submetido à análise do poder público. *As entidades se profissionalizam um pouco quando apresentam um projeto. O apresentam adequadamente, pensado, ou seja, se dão conta que não os vamos ajudar por que são entidades e sim que os vamos ajudar porque apresentaram um projeto e porque têm ganas de tocá-lo*³⁴ (Gerard Preminger)

35

³¹ Cuando nosotros definimos las ayudas que vamos a dar a las entidades, definimos una serie de criterios, estos serian las formulaciones genéricas de cada una de las líneas. Pero hay un decreto en lo que se especifican... hay unas prescripciones técnicas que la entidad tiene que cumplir (...) Unas de las vocaciones del Centro es convertirse en un centro de recursos, de recursos no solamente para subvenciones sin también para asesorar...la ayuda no tiene que ser solo económica.

³² Entrevista concedida ao autor

³³ Entrevista concedida ao autor

³⁴ Entrevista concedida ao autor

³⁵ Las entidades se profesionalizan un poco cuando presentan un proyecto. Lo presentan pues adecuadamente, racionado, o sea, se dan cuenta que no los vamos ayudar por que son una entidad, si que los vamos ayudar por que tienen un proyecto delante y por que tienen ganas de tirarlo (Gerard Preminger).

A partir desse ponto, cabe perguntar por que as ações decorrentes das políticas culturais para a promoção das tradições populares constituem realidades diferentes, apesar das singularidades de suas propostas nos documentos oficiais ter marcado a trajetória do discurso oficial na Catalunha e na Bahia.

As comparações revelam diferenças marcantes que levam a pensar na influência de fatores macros e micros que são peculiares a cada situação social. Além do que, devem ser considerados fatores tanto endógenos quanto exógenos, ou seja, fatores que são peculiares ao contexto que está sendo estudado e outros elementos que, embora, influenciem as relações sociais e políticas, simplesmente não são peculiares ao contexto analisado.

Dá-se primeiramente atenção especial aos aspectos endógenos que marcam as implicações macros sociais dessas duas localidades. Assim, caberia uma preocupação com as especificidades culturais que afetaram as práticas sociais das conjunturas analisadas, buscando extrair significados de contextos nos quais atores reflexivos participam, ou tentam participar, da estruturação de um campo de produção simbólico.

Nas realidades políticas que se constituíram a partir da abertura, no Brasil e na Espanha, podem ser encontrados elementos que dotaram essas realidades de parâmetros diferenciais na elaboração de uma política pública, utilizando os bens patrimoniais oriundos das tradições populares, como forma de distinção e integração à lógica econômica em um mundo globalizado. As análises aqui realizadas apontam primeiramente para as peculiaridades dos movimentos de resistência aos regimes ditatoriais que marcaram a trajetórias dessas duas localidades.

As lutas políticas travadas na Catalunha durante o regime de Franco, não se constituíam apenas como luta contra a opressão de um sistema político autoritário, mas soma-se a esse fato a luta pela preservação dos aspectos singulares que definem a Catalunha como uma nação sem estado. Durante os anos de ditadura, o Governo de Madrid proibiu, formalmente, práticas culturais e lingüísticas que marcavam a distinção daquela comunidade no cenário espanhol.

Com a proibição pública das manifestações culturais e da língua catalana foi por meio da cultura e, em especial, da cultura tradicional, que ganhou forma um movimento de resistência aos poderes constituídos na tentativa de manter vivos aspectos identitários que marcavam a distinção desse povo mediterrâneo. A realização de práticas tradicionais, fora do alcance da censura oficial, tornou-se imperativa para permitir a sobrevivência dos modos de vida e da língua catalanas, proibidas de existir no cenário público, mas que, mediante essas práticas, encontraram mecanismo de sobrevivência ao tempo e ao regime.

Quando do retorno da Espanha aos rumos democráticos, boa parte dos dirigentes do movimento de resistência, retornados do exílio, ou que sobreviveram ao regime, ocuparam postos nos novos governos democráticos, rompendo com as diretrizes anteriores e, sobretudo, colocando a preservação da cultura local como aspecto central das políticas que a partir daí se constituíram.

Rompeu-se, assim, um ciclo hegemônico na elaboração de políticas culturais que se refletiu em novos instrumentos legais acionados a partir do final da década de 1970 e início da década de 1980, em virtude do papel desenhado para a cultura na Constituição Espanhola e nos estatutos de autonomia das comunidades.

Os processos de resistência cultural que marcavam a trajetória da cultura brasileira estavam atrelados, nacionalmente, à luta contra a superação do regime autoritário e, no caso da Bahia, às lutas por igualdade de direito de minorias qualitativas, especialmente ligadas à causa negra e à ocupação do espaço urbano, sobretudo na capital.

Quando do retorno dos rumos democráticos, dirigentes políticos, militantes e agentes culturais outrora integrados, mesmo que parcialmente, ao projeto de resistência aos poderes constituídos, seguem trajetórias distintas. E a cultura foi entregue aos caprichos do mercado, tendo, durante o primeiro governo eleito neste país, sido desmantelada uma série de aparelhos que cumpriram papel preponderante para a cultura nacional.

No Brasil e, especialmente na Bahia, a abertura política não implicou na ultrapassagem do ciclo autoritário que marcou o território nacional a partir do golpe de 1964. O que se percebeu ao percorrer-se a história política dessa unidade federativa brasileira foi que

a(s) elite(s) política(s) que vinham definindo os rumos desse estado conseguiram se recompor e continuar no poder. Não houve, como no caso da Catalunha, quebra do ciclo hegemônico que até então se estabelecia.

O resultado disso foi que o protagonismo na gestão da vida cultural não foi passado aos outrora resistentes e, na Bahia, quando se intensificou uma política que incorporou as tradições populares aos mecanismos formais de subvenção e patrocínio, não foi nas mãos dos protagonistas das tradições que esses recursos foram entregues. Para administrá-los, o Governo Baiano convocou uma série de *experts* de áreas correlatas ou de outros campos da administração pública, em especial da Bahiatursa.

Setores que tiveram uma vigorosa injeção de recursos, como as filarmônicas, vêm ser criada uma entidade, no seio do SCT, que logo em seguida foi transformada em organização civil para mediar a relação entre as centenárias filarmônicas baianas e o acesso a recursos públicos.

A Casa das Filarmônicas foi criada como uma entidade vinculada a SCT, tendo na sua constituição nomes como o de Roberto Miranda³⁶, convidado pelo Secretario Paulo Guadenzi. O curioso é que Roberto Miranda, artífice da cultura popular baiana, anteriormente produtor musical no eixo Rio-São Paulo, quando deixou o cargo de assessor da Secretaria criou uma empresa de produção cultural (Platina Produções e Eventos) que se tornou a maior beneficiada de todo o programa, utilizando as tradições populares baianas no interior do estado para consolidar ações.

A proposta política da gestão anterior era criar uma sede de intermediários (...). Esses intermediários, criados efetivamente pela própria Secretaria (...). Na verdade a gente considera esse tipo de política clientelista, ou seja, reduz-se os recursos que chega ao final, evidentemente, e, além disso, você coloca essas organizações populares em situação de dependência (Paulo Henrique Almeida)³⁷.

Enquanto na Catalunha pode ser identificada a passagem do que Castells (2002b) denomina de identidade de resistência para a identidade de projeto; no segundo caso, ainda não se atingiu essa concepção. Ou seja, os atores em posição desvalorizada, ainda não foram suficientemente hábeis para construir um novo projeto identitário capaz de

³⁶ Entrevista concedida ao autor.

³⁷ Entrevista concedida ao autor

redefinir sua posição na sociedade e, assim, participar ativamente do processo de transformação de toda a estrutura social.

A construção social da identidade sempre ocorre em um contexto marcado por relações de poder. Assim, o projeto franquista de produção daquilo que Castells(2002b) denomina identidade legitimadora teve como corolário a produção de um movimento em sentido inverso, que estabeleceu as bases para a produção de um movimento, denominado pelo referido autor, de identidade de resistência que, com o fim do regime, desemboca em um processo de formação de identidade de projeto.

A base para a edificação da identidade de projeto é a passagem da condição de sujeito à de ator reflexivo, nos moldes propostos no capítulo dois da primeira parte deste estudo. É a consolidação de um regime democrático, que tem como base à sedimentação de uma cultura do bem-estar, que permitirá a emergência desse novo ator social e que é capaz de dotá-lo das condições psico-sociais, reclamadas por Habermas, para a produção de uma sociedade plural, marcada pela conexão local-global.

No Brasil não se produziu uma cultura de bem-estar capaz de incorporar a vitalidade dos movimentos identitários aos processos de desenvolvimento socioeconômico nacional e local. Movimentos de resistência que estruturam identidades de projeto só começam a ganhar espaço na cena nacional a partir da consolidação das leis de incentivo nas esferas nacional e estadual, mas esse movimento tem que lutar contra regimes autoritários.

Cabe lembrar que, embora declinantes nos últimos séculos, traços importantes das antigas ordens patrimoniais, como a representação hierárquica e holística da estrutura grupal e da dádiva patrimonial (clientelismo, paternalismo, apadrinhamento) foram preservados pela elite brasileira e, em especial, baiana na modernização de suas instituições públicas e privadas.

O autoritarismo – um conjunto de representações, crenças, valores e normas que impregna as instituições públicas e privadas no Brasil desde o período colonial, passando pelo monárquico e pelo republicano – não foi eliminado com a elaboração da nova carta constitucional, mas, pelo contrário, constitui um campo de forças que fornece

a centralidade simbólica e inspira tradicionalmente a organização das instituições do poder e da política no Brasil (MARTINS, 2002).

No contexto de sociedades complexas e abertas como a brasileira atual, existem formas de autoritarismo explicáveis a partir da expansão de uma cultura de massa global que destroem, de algum modo, as culturas tradicionais. Mas no caso brasileiro e, em especial baiano, deve-se atentar para o fato de que as raízes da cultura autoritária se remetem a certas condições singulares, não explicadas pela contemporaneidade e que não desaparecem com esta.

E, sobretudo, é importante registrar que, em primeiro lugar, o sucesso das pressões voltadas à democratização das instituições no Brasil e, em especial na Bahia, depende do nível de resistência oferecido por um campo de poder que é movido por uma tradição de dominação hierárquica e oligárquica. Em segundo lugar, que a exclusão social, atualmente conhecida, reflete tendências do capitalismo global, mas, no caso baiano, revela, também, a resistência de uma elite renovada pela indústria e pela cultura de massa que se recusa a abrir mão de suas prerrogativas e privilégios nas tarefas de organização das instituições, utilizando várias estratégias para fazer valer suas posições. A permanência de práticas autoritárias em sociedades democráticas por parte de um governante não implica no desconhecimento dos princípios constitutivos dessa ordem social, mas na tendência a privilegiar certos grupos de poder no interior da ordem democrática.

Na Bahia não há formação de gestores culturais vinculados diretamente às lutas políticas que, com a abertura, reivindicam espaço para a consecução de ações nesse âmbito. O fato é que, enquanto na Catalunha, os líderes dos movimentos de resistência que outrora lutaram para a manutenção do legado cultural do povo catalão deram continuidade a esse movimento, agora dentro do governo local; na Bahia a cultura era administrada por técnicos saídos dos grupos políticos que já conduziam a vida pública local.

Se no caso da Catalunha, há uma tentativa de promoção dos atores que historicamente vêm mantendo as tradições culturais locais, potencializada pelo modelo organizacional das entidades federadas. No modelo baiano, entregou-se a (re)estruturação desse campo

de produção a especialistas que têm origem diversa. As entidades aos quais se destinam as verbas oriundas do programa de incentivo baiano, na sua grande maioria, não são entidades de cultura popular e apenas 2,17% dos proponentes são membros da entidade a qual o incentivo se destina.

Além da extrema concentração dos recursos, os dez maiores captadores retêm 65,24% das verbas. Dentre esses, apenas a entidade vinculada ao carnaval, a Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Ayiê, pode ser considerada uma entidade vinculada à cultura popular. As demais, apesar da relevância do trabalho realizado, são entidades criadas após a promulgação da Lei nº. 7015, produtoras especializadas na elaboração de projetos e pessoa física, que utilizam sua experiência na captação de recursos para elaboração de projetos pessoais entre outros.

Tabela V

Os dez maiores proponentes		
Proponentes	Patrocinadores	Valores-R\$
Platina Produções e Eventos Culturais Ltda.	Ebal	1.405.723,15
	Coelba	280.000,00
	Chesf	80.000,00
	Subtotal	1.765.723,15
Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Ayiê	Extra Hipermercados	824.321,71
Carlos Humberto Lélis de Souza	Souza Cruz S.A.	551.054,27
Associação Comunitária Golfinho	Suzano Bahia Sul Celulose S.A.	447.439,64
Casa das Filarmônicas	Maxitel S.A.	326.063,20
Caderno 2 Produções Artísticas Ltda.	Telebahia Celular S.A.	298.811,26
Silvana Cerqueira Borges	Posto Grande Avenida	143.231,82
	Chesf	149.977,36
	Subtotal	293.209,18
Maurício Dias Lima	Trevo Derivados de Petróleo Ltda.	216.188,00
Grupo de Dança EARTE	Feira Gás Ltda.	45.492,00
	Pererê Peças Motociclo Ltda.	22.500,00
	Paralela Distribuidora de Alimentos	128.636,80
	Subtotal	196.628,80
Arquidiocese de Feira de Santana	Braga Distribuidora de Bebidas Ltda	40.000,00
	Cerqueira Gonçalves e Cia. Ltda	43.182,37
	Maxitel S.A.	40.000,00
	Inermed- Farmacêuticas Nordeste Ltda	63.484,12
	Subtotal	186.666,49
Total Geral		5.106.105,70

Fonte: SCT/SEFAZ

Na Catalunha, todas as federações são gerenciadas por junta composta de membros eleitos para pleitos de quatro anos, sendo que a cada dois anos esse quadro é renovado em 50% (cinquenta por cento). Esse modelo de organização faz com que os membros das juntas diretoras das federações e suas respectivas coordenações sejam elementos que alcançaram destaque no âmbito de uma tradição cultural específica, mas, por se tratar de trabalho voluntário, se constitui em empecilho para o pleno desenvolvimento dos objetivos de cada entidade.

O voluntarismo na organização das federações e entidades da cultura popular na Catalunha é um dos maiores impedimentos para o acesso às verbas, pois a demanda por verba pública é muito grande e as federações não estão suficientemente profissionalizadas para ascender à política de incentivo cultural catalana. Cabe lembrar que a condição mínima para fazer jus ao programa de incentivo catalão é a constituição como fundação e de todas as entidades da cultura popular, a única que possui essa chancela é a Federação de Coro de Clavé.

Eu penso que a cultura popular está um pouco atrasada no sentido de que ainda não está evoluindo como outros setores da cultura que vem evoluindo até a criação de fundações... Que podem beneficiar-se de ajudas fiscais³⁸ (Gerard Preminger)³⁹.

Nos dois casos observados, o que se percebeu foi que as políticas públicas constituídas após a derrocada das ditaduras potencializaram uma idéia de pertencimento, como característica intrínseca do povo, que fortaleceu processo de (re)significação. As elites locais, ancoradas na produção da singularidade, dotaram o povo catalão e baiano de uma distinção no cenário nacional, capitaneada em favor de seus projetos políticos, utilizando-se das tradições culturais desses povos como estratégia de desenvolvimento sócio-econômico. Ao potencializar e inserir nas estratégias mercantis elementos culturais que até então estavam fora desse circuito, os governos catalão e baiano potencializaram a emergência de comunidades imaginadas como unidades simbólicas que conseguiram integrar em um mesmo cenário as diferenças e desigualdades que marcam a vida cotidiana dos atores que povoam a Bahia e a Catalunha.

³⁸ Yo pienso que el sector de la cultura popular estar un poco atrasado en el sentido de que aun no hay evolucionado como otros sectores da cultura que ha ido evolucionando ate la creación de fundaciones...que pueden beneficiarse de ayudas fiscales

³⁹ Entrevista concedida ao autor

Criam-se estilos de vida ou *modus vivendi* que podem ser denominados, em contextos específicos, das mais diversas formas. Baianidades ou catalanismos são construídos por meio de processos ainda pouco claros, mas que servem como marca de identificação necessária no mundo marcado pelo cosmopolitismo, pelo hibridismo e pelo retorno do singular nas relações sociais.

As recentes alterações políticas no cenário baiano enunciam mudanças significativas nos rumos da cultura local. Primeiramente cultura e turismo passaram a compor pastas distintas. Permanecem na Secretaria de Cultura a Funceb, o IRDEB, o IPAC e a Fundação Pedro Calmon.

Por meio da Sudecult vem se criando representação da Secretaria de Cultura no interior do estado e segundo Ângela Andrade⁴⁰ (Superintendente de Cultura) com a finalidade de atingir à zona rural. A criação de editais passa a ser outro elemento que, juntamente com o Fundo de Cultura (criado em 2005) e o Programa Fazcultura, compõe as estratégias da Secretaria. Por meio de editais serão oferecidos prêmios a projetos e entidades da cultura popular. Os prêmios não implicam na prestação de conta nos moldes requeridos pelo Fazcultura e sinaliza uma maior sensibilidade do Governo para com as especificidades das entidades da cultura popular.

Outra estratégia que vem sendo pensada pelo grupo que assumiu as diretrizes da política cultural baiana é a criação de um Instituto de Cultura Popular que cumpriria o papel de agregar as reivindicações das entidades da cultura popular oriundas das diversas matrizes da que compõe a cultura na Bahia, negra, índia, cigana, portuguesa, entre outras (Lorena Coelho)⁴¹.

Descentralização e fortalecimento da cultura de outras partes do território baiano, além do Recôncavo e da capital, se constituem em eixos centrais da ação pública do atual Governo. Tais medidas, a longo e médio prazo, podem produzir um deslocamento da imagem de baiano típico (baianidade), produzindo uma comunidade imaginada que integraria todo o território do estado.

⁴⁰ Entrevista concedida ao autor.

⁴¹ Entrevista concedida ao autor.

Tais medidas ainda estão em fase de implementação, algumas ainda não saíram do planejamento e como tal não se constituem em objeto desse estudo. O objetivo ao terminar este trabalho com essas informações e abrir caminhos que poderão servir de parâmetros para futuros trabalhos.

Referências Bibliográficas

Abib, Pedro Rodolpho Jungers. Revitalização de manifestações populares tradicionais brasileiras: re-significação da noção de cultura popular. In: *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, UFBA/FACOM, 2007.

Adorno, T e **Horkheimer**, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

Almeida, Paulo Henrique. A economia de Salvador e a formação de sua região metropolitana. In: **Carvalho**, Inaiá Maia Moreira de & **Pereira**, Gilberto Corso (orgs.). *Como anda Salvador e sua região metropolitana*. Salvador: Edufba, 2006.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

Arce, José Manuel V. De migrações e migrações. Diásporas, cidadania e nação (Latino) Americana. In: **Canclini**, Nestor García (org) *Culturas da ibero-américa; diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento*. São Paulo: Moderna, 2003(b).

Bahia. *Lei nº. 7.015*, de 09 de dezembro de 1996. Dispõe sobre a concessão de incentivo fiscal para financiamento de projetos culturais e dá outras providências. Diário Oficial, Salvador, v. 23, nº 2, p.309, 1996.

___ *Bahia, política cultural*. Salvador: SCT, 2003.

___ *Resolução nº. 778*, de 16 de novembro de 2004. Dispõe sobre os critérios para inscrição e sobre a distribuição dos recursos às áreas de atuação previstas no regulamento do Programa Estadual de Incentivo à Cultura.

___ *Resolução nº. 779*, de 16 de novembro de 2004. Dispõe sobre os critérios para Avaliação de Projetos Culturais.

___ *Resolução nº. 780*, de 16 de novembro de 2004. Dispõe sobre os critérios para inscrição e avaliação de projetos de festejos juninos.

___ *Resolução nº. 781*, de 16 de novembro de 2004. Dispõe sobre as normas de preenchimento e encaminhamento da prestação de contas de recursos recebidos para aplicação, desenvolvimento e execução de projeto cultural aprovado no âmbito do Programa Estadual de Incentivo à Cultura – Fazcultura.

Barbalho, Alexandre. Política cultural. In: **Rubim**, Linda (org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador, EDUFBA: 2005.

- Baudrillard**, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Cairos, 2002.
- Benhabib**, Seyla. *Las reivindicaciones de la cultura: igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- Benjamin**, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Bhabha**, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- Bo**, João Batista Lanari. *Proteção do patrimônio na Unesco: ações e significados*. Brasília: Unesco, 2003.
- Bonnewitz**, Patrice. *Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- Bosi**, Alfredo. Cultura brasileira. In: **Saviani**, Dermeval. *Filosofia da educação brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- Bourdieu**, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ___ *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madri: Taurus, 1988.
- ___ *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- ___ *As regras da arte; gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ___ *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus, 1996(b).
- Bourdieu**, P& **Passeron**, J.C. *A reprodução*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- Bouzada Fernández**, Xan. Las políticas culturales en la España actual: acerca de algunos de los retos y dilemas político-culturales del estado autonómico. In: *Sociedade e Estado*. Volume XV jun-dez, n.º 1. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000.
- Brasil**. *O registro do patrimônio imaterial; Dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.
- ___ Decreto nº 3551. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providencias. In: *O registro do patrimônio imaterial; Dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.
- ___ Carta de Brasília. In: **Cury**, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

- ___ *Constituição da República Federativa do Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- Breguez**, Sebastião (org.). *Folkcomunicação: resistência cultural na sociedade globalizada*. Belo Horizonte: Intercom, 2004.
- Bustamante**, Enrique et al. *Comunicación y cultura en la era digital: industrias, mercado y diversidad en España*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Canclini**, Nestor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____(org) *Culturas da ibero-américa; diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento*. São Paulo: Moderna, 2003(b).
- Canesin**, Maria Tereza. A fertilidade da produção sociológica de Bourdieu para ciências e educação. In: **Rosa**, Dalva E. Gonçalves; **Souza**, Vanilton Camilo de; **Feldman**, Daniel (orgs). *Didáticas e práticas de ensino: interfaces saberes e lugares formativos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- Caporelli**, Renato. *Ética & educação*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- Cassirer**, Ernest. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- Castells**, Manuel. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- ___ *O poder da identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002(b).
- Catalunha**. *Llei 2/1993: de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l'associacionisme cultural*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1995, p. 71-77.
- ___ *Llei 09/1993: del patrimoni cultural català*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1995. p. 07-34.
- ___ *Investigadors i recerca etnògica a Catalunya: catàleg de recerques impulsades des del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana 1983/1999*. Catalunha: CPCPTC, 2000.
- Cohn**, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: **Miceli**, Sérgio(org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p.85-96.
- Cuéller**, Javier Pérez de (org.). *Nossa diversidade criadora: Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento*. Campinas: Papirus/Brasília: UNESCO, 1997.
- Cury**, Isabelle. *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- Dallmayr**, Fred. Governo global e diversidade cultural. In: *Sociedade e Estado*. Volume XV, jun-dez, n.º 01. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000. p. 20.

- Denzin**, Norma K. & **Lincoln**, Yvonna. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teoria e abordagens*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- Domingues**, José Maurício. *Sociologia e modernidade: para entender a sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Do ocidente à modernidade: intelectuais e mudança social*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- Durand**, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- Durkheim**, Emile. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.
- Duvignaud**, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- Elias**, Norberto. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- Fernandes**, Taiane. Fronteiras das políticas culturais baianas. *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, UFBA/FACOM, 2007.
- Ferreira**, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1975.
- Fonseca**, M.C.L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ IPHAN, 2005.
- Foucault**, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- Freitag**, Bárbara. Cultura e política no contexto globalizado. In: *Sociedade e Estado*. Volume XV, jun-dez, n.º 01. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000.
- Gaudenzi**, Paulo Renato Dantas. A política de cultura do Governo do Estado da Bahia, através da ação da Secretaria de Cultura e Turismo no período 1995-2005 – seus impactos e resultados. In: Bahia. *Políticas públicas de cultura*. Salvador: CEC, 2006.
- Geertz**, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- Giner**, Salvador e outros. *La cultura catalana: el sagrat i el profà*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- Giddens**, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- _____. *Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Em defesa da sociologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

____*Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

____*A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Gonçalves, Maria Augusta Salin. Teoria da ação comunicativa de Habermas: possibilidades de uma ação educativa de cunho interdisciplinar na escola. In: *Educação e Sociedade*. Ano XX, n°. 66, abril/99.

Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus, 2003.

____*Técnica e ciência como ideologia*. Lisboa: Edições 70, 1987.

Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

Harvey, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

Harvey, Edwin R. *La financiación de la cultura y de las artes*. Madrid: Iberautor, 2003.

Hegel, Georg W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Edusp, 2002

Hobsbawm, Eric & **Ranger**, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

Ianni, Otávio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização, 1993.

Iasi, Mauro. *O dilema de Hamlet: o ser e o não ser da consciência*. São Paulo: Viramundo, 2002.

ICOMOS. Declaração do México. In: **Cury**, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

Lima, Hanayana Brandão Guimarães Fontes. Baianidade e identidade nacional: conflito ou aproximações? *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, UFBA/FACOM, 2007.

Londres, Cecília. Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: **Brasil**. *O registro do patrimônio imaterial*; Dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

____Para além da “pedra e cal”: por uma concepção ampla de patrimônio. *Revista Tempo Brasileiro* 147. Rio de Janeiro, 2001.

____*O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc/Iphan, 2005.

Marcuse, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

- Martins**, Paulo Henrique. Cultura autoritária e aventura da brasilidade. In: **Burity**, Joanildo A. (org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- Marx**, Karl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Difel, 1985.
- Mascarell**, Ferran. *La cultura en la era de la incertidumbre: sociedad, cultura y ciudad*. Barcelona: Roca Editorial de Libros, 2005.
- Matrix**. Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Produção: Warner Bros; Interpretes: Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Laurence Fishburne e outros. New York, 2002.
- May**, Tim. *Pesquisa social: questões, métodos e processos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- Medeiros**, Ana Elisabete de Almeida Medeiros. Materialidade e Imaterialidade criadoras. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2002.
- Menezes**, Ulpiano Bezerra de. Identidade cultural e arqueologia. In: **Bosi**, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2004.
- Miceli**, S (ORG.) *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- Miguez**, Paulo. Algumas notas sobre as relações entre o carnaval e a contemporaneidade cultural de Salvador. In: **Esteves Junior**, Milton & **Uriarte** (orgs.), Urpi Montoya. *Panoramas Urbanos: reflexões sobre a cidade*. Salvador: Edufba, 2003.
- Miller**, Toby & **Yúdice**, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004
- Moises**, José Álvaro. Os efeitos das leis de incentivo. In: **Weffort**, Francisco & **Souza**, Márcio (orgs). *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Associação de Amigos da FUNARTE, 1998.
- Morató**, Arturo Rodríguez. El sistema de la política cultural a Catalunya. In: *Informe de investigación*. Barcelona: Fundació Bofill, 2005.
- _____. La reinvençión de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona. *Sociedade e Estado*. Brasília: UNB/SOL, nº. 2, volume 20, p. 351-376, maio/agosto 2005b.
- Muñoz**, Blanca. *Modelos culturales: teoría sociopolítica de la cultura*. Rubi (Barcelona): Anthropos, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2005.

- Moura**, Milton. Identidades. In: **Rubim**, Antonio Albino Canelas (org.). *Cultura e Atualidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- Nascimento**, Alberto Freire. Política cultural no Brasil: do Estado ao mercado. *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, UFBA/FACOM, 2007.
- Nunes**, Brasilmar. *Weber, Simmel e Writh a cidade e o cidadão na sociedade de mercado* (mimeo) 2003.
- OEI**. Normas de Quito. In: **Cury**, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- ___ Resolução de São Domingos. In: **Cury**, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- Oliveira**, Ana Gita. Diversidade cultural como categoria organizadora de políticas públicas. In: Teixeira, João Gabriel L.C. et al(org) *Patrimônio, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004.
- Ortiz**, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ___ *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- ___ *Mundialização e cultura*. Paulo: Brasiliense, 2000.
- Palenzuela**, Jordi Moreras. El patrimonio en un contexto urbano multicultural: el caso de Ciutat Vella de Barcelona. In: **Diaz**, Gema Carrera et. al. *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2005.
- Peru**. Carta de Machu Picchu. In: **Cury**, Isabelle. *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- Piaget**, Jean. *A formação do símbolo na criança*. Rio de Janeiro, Zahar, 1.971.
- ___ *O julgamento moral na criança*. São Paulo, Mestre Jou, 1.977.
- Pierucci**, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo*, todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: USP/Curso de Pós Graduação e Sociologia: Ed 34, 2003.
- Pinho**, Diva Benevides. *A arte como investimento*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1989.
- Pinho**, Osmundo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. 13(36): fev/1998.

- Pinto, Roque.** *Como a cidade de Salvador empreende a produção do exótico através do texto da baianidade.* Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- Prigogine, Ilya.** *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza.* São Paulo: Editora da Unesp, 1996.
- Ramonet, Ignácio.** *Geopolítica do caos.* Petrópolis: Vozes, 1998.
- Risério, Antonio.** *Carnaval ijexá; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano.* Salvador: Corrupio, 1981.
- Rouanet, Paulo Sérgio.** Globalização e políticas culturais. In: *Sociedade e Estado.* Volume XV jun-dez, n.º 1. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000.
- Santos, Boaventura de Sousa.** *Um discurso sobre as ciências.* Porto: Edições Afrontamento, 1998.
- Santos, Jocélio Teles.** *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil.* Salvador: Edufba, 2005.
- Santos, M. V. M.** *O tecido do tempo: a idéia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970).* Tese de doutorado - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1992.
- ___ *Nasce a academia SPHAN.* In: *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional.* Brasília: IPHAN, 1995.
- Santos, Milton.** *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.* Rio de Janeiro: Record, 2000.
- Schwartzman, S. et al.,** *Tempos de Capanema.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- Sennett, Richard.** *A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo.* Rio de Janeiro: Record, 2005.
- Simmel, G.** A metrópole e a vida mental. In: **Velho, O. (org.)** *O Fenômeno Urbano.* Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- ___ *Filosofia del dinero.* Madrid: Comares, 2003.
- Silva, Fernando Fernandes da,** *As cidades brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade.* São Paulo, Editora Petrópolis/EDUSP, 2003.
- Silva, Tomaz Tadeu da.** *Identidades terminais: as transformações na política da pedagogia e na pedagogia da política.* Petrópolis: Vozes, 1996.

- Sociedade das Nações.** Cartas de Atenas. In: **Cury**, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- Stavenhagen**, Rodolfo. Cultos, incultos e ocultos: as novas identidades Latino-Americanas. In **Canclini**, Nestor Garcia(org). *Culturas da Ibero-América: diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento*, São Paulo: Moderna, 2003b.
- Subirana**, Lluís. *Orfeó de Sabadell: apunts d'un centenari 1904-2004*. Sabadell: Fundació Ars, 2004.
- Sung**, Jung Mo & **Silva**, Josué Cândido. *Conversando sobre ética e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- Teixeira**, João Gabriel L.C. et. al.(org). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004.
- Throsby**, David. *Economia y cultura*. Madrid: Cambridge University Press, 2001.
- Touraine**, Alain. *O que é Democracia?* Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Vieira**, Mariella Pitombo. *Política Cultural na Bahia: O caso do Fazcultura*. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2004.
- Ulldemolins**, Joaquim Rius. *Un nou paradigam de la política cultural: estudi sociològic del cas barceloní*. Tese de doutorado apresentada a Universidade Autônoma de Barcelona e a École des Hautes Études en Siences Sociales. Barcelona, 2005.
- Unesco**. Convenção sobre a salvaguarda do patrimônio mundial, cultural e natural. In: **Cury**, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- _____. Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular. In: **Cury**, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro : IPHAN, 2000.
- _____. Recomendação sobre medidas destinadas a proibir e impedir a exportação, a importação e a transferência de propriedade ilícita de bens culturais. In: **Cury**, Isabelle (org.). *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro : IPHAN, 2000.
- Urfalino**, Philippe. *L'invention de la politique culuralle*. Paris: Hachette Littératures, 2004.
- Valls**, Josep Bargalló. Manifestacions de cultura popular : la festa. In : **Sánchez**, Jordi (org.) *Informe per la catalunha del 2000*. Barcelona : Fundació Jaume Bofill, 1999.
- Vives**, Jaume Vicens i. *Notícia de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1999.

Warnier, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: Edusc, 2003.

Weber, Max. Conceitos e Categorias da Cidade. In: **Otávio G. Velho** (org.) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

___ *Ensayos sobre sociología de la religión*. Madrid: Tauros, 1998.

___ *Economia e sociedade*. Brasília: Editora da UnB, 1999.

Zallo, Ramón. Políticas culturales territoriales: una experiencia rica pero insuficiente.

In: **Bustamante**, Enrique et al. *Comunicación y cultura en la era digital: industrias, mercado y diversidad en España*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Site pesquisados

www.fazcultura.gov.ba.br

www.gencat.net

www.map.es

www.boe.es

www.cultura.br

www.sct.gov.ba.br

www.unesco.org.

Anexos

Tabelas

Tabela VII

Área VI - Os dez maiores patrocinadores				
Patrocinador		Proponentes		Valor – R\$
Nome	Localização	Nome	Localização	
Ebal	Salvador	Platina Eventos	Salvador	1.765.723,15
		Pref. Municipal de Conde	Conde	24.000,00
		Subtotal		1.789.723,15
Extra Hipermercados		Associação Cultural Bloco Ilê Ayiê	Salvador	824.303,70
Souza Cruz S.A.		Carlos Humberto Lélis de Souza	Bom Jesus da Lapa	551.054,27
Maxitel S.A	Salvador	Arquidiocese de Feira de Santana	Feira de Santana	40.000,00
		Nadia Maria Batista dos Santos		126.562,31
		Grupo Cultural Bagunção	Salvador	105.221,75
		Casa das Filarmônicas	Salvador	176.063,32
		Subtotal		447.847,38
Bompreço Bahia S.A.	Salvador	Nair Spinelli Lauria	Salvador	100.365,54
		Francisco Nilton Santos Pereira de Castro	Salvador	43.212,46
		Thydewa	Salvador	118.835,56
		Casa das Filarmônicas	Salvador	150.000,00
		Subtotal		412.413,56
Satélite Distribuidora de Petróleo S.A.		Sociedade Recreativa Carnavalesca Malê Debalê	Salvador	156.187,98
		Sociedade Recreativa Filhos de Gandhy	Salvador	107.235,55
		Sociedade Recreativa Carnavalesca Filhos de Gandhy	Salvador	143.840,00

		Subtotal		407.263,53
Chesf		Platina Produções e Eventos Culturais Ltda.	Salvador	80.000,00
		Silvana Cerqueira Borges	Salvador	293.209,18
		Subtotal		373.209,18
Telebahia Celular S.A.	Salvador	Caderno 2 Produções Artísticas Ltda.	Salvador	298.811,26
Caraíba Metais S.A.		Centro Afro-Cultural Coração Rastafari	Salvador	109.012,68
		Grupo Cultural Cortejo Afro	Salvador	95.561,76
		Maurício Pessoa Shows e Eventos Culturais Ltda.	Salvador	40.000,00
		Prefeitura não identificada		9.600,00
		Prefeitura Municipal de Itagiba	Itagiba	12.000,00
		Subtotal		266.174,44
Trevo Derivados de Petróleo Ltda.		Maurício Dias Lima		216.188,00
Total Geral				5.586.988,47

Quadros

Quadro III

Relação de empresas patrocinadoras no Fazcultura			
Nome	Localização	Nome	Localização
Adelina Modas Ltda.	Feira de Santana/Ba	Andaime Material de Construção Ltda.	<i>Salvador</i>
Aracruz Celulose S.A.	Aracruz	Atacadão do Papel Ltda.	<i>Lauro de Freitas</i>
Autoviação Camurujipe	Santo Amaro	Braga Distribuidora de Bebidas Ltda.	<i>Feira de Santana</i>
(Suzano) Bahia Sul Celulose S.A.	Mucuri	Bompreço Bahia S.A.	<i>Salvador</i>
Bunge Alimentos S.A.	Barreiras	COELBA	<i>Salvador</i>
Caraíba Metais S.A.	Dias D'Ávila	Cerqueira Gonçalves & Cia. Ltda.	<i>Feira de Santana</i>
Chesf	Salvador	D&M Comercial Ltda.	<i>Salvador</i>
D.W Modas Ltda.	Alagoinhas	Dismart Equipamentos para Escritórios	<i>Barreiras</i>
Dismel	Salvador	Disomed Distribuidora Oeste de Medicamentos Ltda..	<i>Barreiras</i>
Distribuidora de Petróleo da Bahia	Candeias	Eletron Volt – Eng. Elétrica e Comércio	
EBAL Empresa Baiana de Alimentos	Salvador/Buerarema	Extra Hipermercado - Cia. Brasileira de Distribuição	<i>Salvador</i>
Embasa -	Salvador	Farmácia Morimoto Ltda.	<i>Salvador</i>
Ferbasa – Cia. de Ferro Ligas da Bahia	Pojuca	Feira Gás Ltda.	<i>Feira de Santana</i>
Floricultura Rosa Flor Ltda.		GRL – Organização Revendedora de Combustível	<i>Salvador</i>
Gasiq tratores peças e Serviços Ltda.	Barreiras	Grande Lago Ind. e Comércio Ltda.	<i>Bom Jesus da Lapa</i>
INDEBA – Indústria e Comércio Ltda.	Salvador	INTERMED Farmacêutica Nordeste Ltda. – Athos Farma	<i>Feira de Santana</i>
IPAM Indústrias de Produtos Alimentícios Moenda	Jequié	IPB – Ind. de Papéis da Bahia Ltda.	

JLA Comércio de Peças Ltda.		M. Modas Ltda.	<i>Feira de Santana</i>
Mata Campos e Cia. Ltda.	Barreiras	Maxitel S.A. – TIM	<i>Salvador</i>
Mega Posto Colonial Ltda.	Laje	Mersan Comercial de Calçados Ltda.	<i>Feira de Santana</i>
Mersan Modas Ltda.	Feira de Santana	Multibel Utilidades e Eletrodomésticos	<i>Salvador</i>
Odesiva Pimentel Moreira Ribeira		P&L Agroindústria de Laticínio Ltda.	<i>Ibirapoã</i>
Papelcia Comércio e Importação Ltda.	Salvador	Paralela Distribuidora de Alimentos	<i>Feira de Santana</i>
Pererê Peças Motociclo Ltda.	Feira de Santana	Petromec Derivados de Petróleo Ltda.	<i>Rafael Jambeiro</i>
Petroserra Distribuidora de Petróleo Ltda.	Feira de Santana Jequié	Porto Velho Distribuidora de Bebidas Ltda.	<i>Cruz das Almas</i>
Posto Cruz das Almas	Cruz das Almas	Posto Kalilândia	<i>Feira de Santana</i>
Posto de Serviço Grande Avenida Ltda.	Camaçari	Posto Seabra Ltda.	<i>Seabra</i>
Safra Distribuidora de Petróleo Ltda.	Jequié	Satélite Distribuidora de Petróleo S.A.	<i>Candeias</i>
Serrana Empreendimentos e Participações Ltda.	Simões Filho	Soll Distribuidora de Petróleo Ltda.	<i>Jequié</i>
Souza Cruz S.A.	Salvador	Tecnologia Avançada Garantida S.A.	<i>Lauro de Freitas</i>
Tio Sam Bebidas Ltda.	Simões Filho	Telebahia Celular S.A.	<i>Salvador</i>
Transportes Santana e São Paulo	Feira de Santana	Trevo Derivados de Petróleo Ltda.	<i>Feira de Santana</i>
Viação Águia Branca S.A.	Itabuna	Viação Jequié Cidade Sol Ltda.	<i>Jequié</i>
White Martins Gases Industriais	Salvador	Zereco Dist. de Peças Ltda.	Barreiras

Quadro IV

Subáreas do Fazcultura

Características	Números		
	Proponentes	Projetos	Valores - R\$
I – Prefeituras Municipais			
Projetos vinculados aos festejos juninos, com algumas exceções.	23	25	495.014,05
II – Produtoras			
Empresas especializadas na captação de recursos	04	21	2.311.775,91
III Pessoa Física			
Uma série de projetos em diversos âmbitos da cultura: propostas educacionais, feiras de arte, produção de livros destinados à culinária tradicional entre outros.	11	13	1.754.008,29
IV Entidades Carnavalescas			
Em geral os recursos são destinados à organização do carnaval ou aos eventos a esse ligado.	07	12	1.495.865,62
V Demais Entidades			
São associações de bairros, entidades vinculadas à música, dioceses, entre outras.	11	13	1.770.251,55

Quadro V

Federações contatadas na Catalunha	
Federação Catalana do Jogo de Botifarra	Agrupação de Grupos de Gigantes de Catalunha
Federação de Festa Maior de Gràcia	Federação Internacional de Entidades Catalanas
Federação de Associações de Estremenhos à Catalunha	Fundação Universal de Sardana
Federação de Organizações Catalanas Internacionalmente Reconhecidas	Federação Entidades Sócio-culturais Castella-Lleó
Federação de Coros Juvenis de Catalunha	Federação Catalana de Entidades Corais
Federação de Ateneus de Catalunha	Federação de Entidades Excursionistas da Catalunha
Federação de Coros de Clave	Federação Diabos e Demônios da Catalunha
Federação de Grupos Amadores de Teatro da Catalunha	Federação Jovens Orquestras de Catalunha
Movimento Coral Catalã	Agrupação de Castelos de Barcelona

Quadro VI**Entrevistas na Bahia**

	Nome	Entidade
01	Ademir Oliveira Santos	Grêmio Comunitário Cultural Olorum Baba Mi
02	Alberto Pitta	Entidade Carnavalesca e Cultural Cortejo Afro
03	Alexandre de Lima Rossi	Pessoa física
04	Ângela M. de Andrade	Atual Superintende de Cultura - SCT
05	Arivaldo dos Santos Cirqueira	Associação dos Colaboradores da Festa de Cacha Pregó
06	Cleonel Melo Pereira	Casa das Filarmônicas
07	Cristina Sá Santos	FUNCEB/Caminhada Axé
08	Domingos Sérgio Freitas Silva	Associação Cultural Comunitária Arca do Axé
09	Doris Serrano	Pessoa Física
10	Emilia Galasso	Ex Coordenadora do Programa Bahia Vista por Dentro - SEDECUL
11	Eulampia Reiber	Presidente do Conselho Estadual de Cultura
12	Guilherme Requião Radel	Pessoa Física
13	Lorena Coelho	Assessora da SCT
14	Luis Augusto	Grupo de Dança EARTE
15	Maurício Pessoa	Maurício Pessoa Shows e Eventos Culturais
16	Mauricio Carvalho	Secretario de Cultura de Feira de Santana
17	Nair Spinelli Lauria	Pessoa Física
18	Paulo Henrique Almeida	Superintendente de Promoções e Eventos – SCT
19	Roberto Miranda de Sant’Ana	Platina Produções e Eventos Culturais Ltda.
20	Sebastián Gerlic	Thydewá
21	Silvana Borges Lacerda	Pessoa Física
22	Sônia Bastos	Ex Superintendente do SUDECUL – SCT
Entrevistas na Catalunha		
23	Antoni Anguela i Dotres	Coordenador da Área de Patrimônio Etnológico do CPCPTC
24	Antoni Carné i Parramon	Presidente da Federação de Coral de Clave
25	Enriqueta Englada	Presidente de Honra do Coral de Vick
26	Esperança Torrens	Coordenadora da Área de Promoção e Dinamização do CPCPTC
27	Francesc Guillamón Nieto	Presidente das Entidades Excursionistas de Catalunha
28	Gerard Preminger	Gerente do CPCPTC
29	Josep Rafecas i Jane	Presidente da Federação de Teatro Amador
30	Juan Grau	Assessor do CPCPTC e membro da Agrupação de Grupos de Gigantes de Catalunha
31	Luis Gomes	Presidente do Movimento Coral Catalão
32	Maria Rosa	Vice-presidenta do Orfeu de Sabadell
33	Monserrat	Presidente Federação de Coral
34	Toni Mañané	Coordenador dos Grupos de Castelos de Barcelona

Quadro VII

Quadro comparativo

I – Caracterização dos proponentes/dirigentes				
		Bahia %	Catalunha %	
Relação com a entidade objeto do projeto	Membro	30,43	100	
	Não pertence	2,17		
	Não se aplica	67,40		
Início do vínculo com temática do projeto	Anterior ao programa analisado	78,26	100	
	Posterior ao programa analisado	21,74		
Vínculo com outros temas da cultura popular	Sim	Anterior ao programa analisado	69,58	
		Posterior ao programa analisado	15,21	
	Não	15,21	100	
Início do vínculo com produção cultural	Anterior ao programa analisado	32,60	100	
	Posterior ao programa analisado	67,40		
Vínculo com outras áreas da cultura	Sim	Anterior ao programa analisado	91,30	
		Posterior ao programa analisado		
	Não	8,70		
Natureza dos proponentes	Pessoa física que elabora projetos próprios		10,87	
	Pessoa física que elabora projetos para terceiro		2,17	
	Pessoa física especializada na elaboração de projetos para terceiros		2,17	
	Pessoa jurídica que elabora projetos próprios		26,09	100
	Pessoa jurídica que elabora projetos para terceiro			
	Pessoa jurídica especializada na elaboração de projetos para terceiros		10,87	
Membro de órgão público		47,83		
II – Caracterização das entidades				
Existência	Anterior ao programa analisado		23,91	100
	Posterior ao programa analisado		8,70	
	Não se aplica		67,39	
Localização	Capital e sua área metropolitana		26,09	100
	Demais localidades		10,87	
	Não se aplica		63,04	
III – Caracterização do produto cultural incentivado/subvencionado				
Natureza	Atividades diretamente vinculadas ao carnaval		12,5	
	Atividades diretamente vinculadas aos festejos juninos		39,59	

	Feiras e exposições	12,50	
	Festas populares	12,50	
	Livros	2,08	
	Oficinas culturais	12,50	
	Vídeos, cd's e procedimentos similares	2,08	
	Shows e apresentações	2,08	
	Estrutura física		100
Existência	Anterior ao programa analisado	78,26	100
	Posterior ao programa analisado	21,74	
	Não se aplica		
IV – Caracterização do financiamento			
Tipo	Único financiamento no programa analisado	58,70	
	Financiamento por mais de um ano pela mesma empresa	15,22	
	Subvenção de verbas do programa analisado		100
	Vários financiamentos para o mesmo projeto	13,04	
	Vários financiamentos por mais de um ano para o mesmo projeto	13,04	
Localização da empresa patrocinadora	Capital e sua região metropolitana	56,52	
	Demais localidades	43,48	
	Não se aplica		100

Quadro VIII

Relação de projetos financiados por subáreas – 2002/2005				
Proponentes	Projetos	Anos	Patrocinadores	Valores-R\$
Subárea I – Prefeituras Municipais				
Amélia Rodrigues	Festa de São João	2003	Posto Kalilândia	11.997,42
Campo Formoso	Arraia da Freguesia	2003	Ferbasa – Cia. de Ferros Ligas da Bahia	11.997,49
Conde	Semana de Cultura e Arte	2004	Ferbasa – Cia. de Ferros Ligas da Bahia	8.000,00
		2005	Ebal – Empresa Baiana de Alimentos	24.000,00
	Subtotal			32.000,00
Feira de Santana	São João de São José	2004	Adelina Modas Ltda.	1.900,00
		2004	D.W. Modas Ltda.	1.300,00
		2004	M. Modas	1.700,00
		2004	Mersan Comercial de Calçados Ltda.	4.200,00
		2004	Mersan Modas Ltda.	2.900,00
Subtotal			12.000,00	
Governador Mangabeira	Resgate Cultural das Festividades de São Pedro	2003	Petromerc Derivados de Petróleo Ltda.	10.400,00
	Festejos Juninos de São Pedro	2005		12.000,00
	Subtotal			22.400,00
Ibirapuã	Arraia de Cana Verde	2005	P&L Agroindústria de Laticínio Ltda.	12.000,00
Ipiaú	São Pedro Cultural de Ipiaú	2005	Serrana Empreendimentos e Part. Ltda.	8.000,00
			Tio Sam Bebidas Ltda.	4.000,00
	Subtotal			12.000,00
Ipupiara	São João	2004	Posto Seabra	9.440,00
Itagiba	São João	2003	Caraíba Metais Ltda.	12.000,00
Itiruçu	Forró da Alegria no Maior São Pedro da Bahia	2005	Mutibel Utilidades e Eletrodomésticos	12.000,00
Lage	São João em Lage	2005	Mega Posto Colonial Ltda	12.000,00
Luis Eduardo Magalhães	Festa da Colheita	2005	Soll Distribuidora de Petróleo Ltda.	70.000,00
			Bunge Alimentos S.A:	80.000,00
	Subtotal			150.000,00
Muritiba	São Pedro 300 Anos	2005	Posto Cruz das Almas	11.965,47
Não identificada	Festa de São Pedro	2003	Caraíba Metais Ltda.	9.600,00
Riacho das Neves			Andaime Material de Construção Ltda	160,00

			Dismart Equipamentos Para escritório Ltda	800,00
			Disomed Distribuidora Oeste de Medicamentos Ltda.	240,00
			Eletron Volt – Eng. Elétrica e Comércio	1.200,00
			Floricultura Rosa Flor Ltda.	160,00
			Gasiq Tratores Peças e Serviços Ltda.	400,00
			Grande Lago Ind Comércio Ltda.	1.600,00
			J/A Comércio de Peças Ltda.	576,00
			Mata Campos e Cia. Ltda.	1.600,00
			Odesiva Pimentel Moreira Ribeiro	800,00
			Zereco Dist. de Peças Ltda.	2.036,24
			Subtotal	9.812,24
Santanópolis	Arraia de Santanópolis	2003	Safra Distribuidora de Petróleo Ltda.	8.030,40
Santo Amaro	São João	2003	Porto Velho Distribuidora de Bebidas Ltda.	12.000,00
São Domingos	Santo Antonio em S. Domingos	2005	Petro Serra Distribuidora de Petróleo Ltda.	9.194,81
São Félix	Festa do Padroeiro Sr São Félix	2005	White Martins Gases Industriais	79.982,78
Sítio do Quinto	Trezena de Santo Antonio	2005	Petromec Derivados de Petróleo Ltda.	12.000,00
Wenceslau Guimarães	São João da Mata Atlântica	2003	Papel e Cia - Com e Importação Ltda.	12.000,00
		2004	Atacadão do Papel Ltda.	8.833,44
		2005	Atacadão do Papel Ltda.	12.000,00
	São João	Subtotal	32.833,44	
Subtotal				495.014,05
Subárea II – Produtoras				
Caderno 2 Produções Artísticas Ltda.	Caminhada Axé 2003	2002	Telebahia Celular S.A.	149.405,63
		2003		149.405,63
	Subtotal			298.811,26
	Domingueiras da Chapada Diamantina			149.342,46
	Domingueiras de Irecê – Barra do Mendes			73.669,05
	Domingueiras do Litoral Sul			76.126,18

Platina Produções e Eventos Culturais Ltda.	Domingueiras do Médio São Francisco	2003	EBAL – Empresa Baiana de Alimentos	81.943,81
	Domingueiras do Nordeste Queimadas			74.058,56
	Domingueiras do Piemonte da Diamantina - Morro do Chapéu			76.126,18
	Domingueiras de Nova Soure	2004	COELBA – Companhia de Eletricidade do Estado da Bahia	26.501,72
			EBAL	82.766,24
	Domingueiras de Canavieiras		COELBA	29.664,03
			EBAL	92.642,27
	Domingueiras de Macaúbas		COELBA	29.091,87
			EBAL	90.855,41
	Domingueiras de Ribeira do Pombal		COELBA	26.709,78
			EBAL	83.416,00
	Domingueiras de Riachão do Jacuípe		COELBA	26.257,02
			EBAL	82.002,03
	Domingueiras de Jacobina		COELBA	28.194,30
			EBAL	88.052,25
	Domingueiras de Muritiba		COELBA	26.991,04
			EBAL	178.724,98
	Domingueiras de Catu		COELBA	25.770,68
			EBAL	80.483,15
Domingueiras de Belmonte	COELBA		30.236,64	
Domingueiras de Santa Maria da	COELBA	30.582,92		

	Vitória		EBAL	95.514,58
	Mostra Cultural Projeto Domingueiras	2005	CHESF – Companhia Hidroelétrica do São Francisco	80.000,00
	Subtotal			1.765.723,15
Maurício Pessoa Show e Eventos Culturais Ltda.	Tradução das Chulas do Recôncavo	2002	Carafba Metais Ltda.	40.000,00
			IPB – Indústria de Papel da Bahia Ltda.	48.000,00
	Festa da Purificação – Santo Amaro	2003	Auto Viação Camurujipe	48.000,00
			Transporte Santana e São Paulo Ltda.	43.200,00
Subtotal			179.200,00	
Tokar Produções Artísticas Ltda.	Semana Santa em Canápolis	2005	Distribuidora de Petróleo da Bahia	68.041,50
Subtotal				2.311.775,91
Subárea III – Pessoa Física				
Alexandre de Lima Rossi	Revitalização da Filarmônica 8 de Dezembro	2004		60.892,51
	Manutenção da Filarmônica 8 de Dezembro	2005	Serra Empreendimentos e Participações Ltda.	26.310,44
			Tio Sam Bebidas Ltda.	74.400,00
	Subtotal			161.602,95
Aniel Marques Rios	Raízes da Caatinga	2005	IPAM – Indústrias de Produtos Alimentícios Ltda.	11.286,41
Carlos Humberto Lelis de Souza	Mostra de Arte Popular do Vale do Rio S. Francisco	2002		107.415,27
		2003		143.872,65
		2004	Souza Cruz S.A.	149.768,41
		2005		149.997,94
	Subtotal			551.054,27
Edvaldo Evangelista Matias	Projeto Cultural João de Barro	2005	Viação Águia Branca	74.522,87
Francisco Nilton Santos Pereira de Castro	Comida se tempera com cultura	2002	Bompreço Bahia S.A.	43.212,46
Guilherme Requião Radel	A cozinha sertaneja da Bahia	2002	Embasa	96.993,95
José de Assis dos Santos	Folclore no Bairro I	2005	INDEBA – Indústria e Comércio Ltda.	79.010,35
Maurício Dias Lima	Mostra de Cultura Popular	2005	Trevo Derivados de Petróleo Ltda.	102.156,32
	Caravana Cultural II			114.031,68
	Subtotal			216.188,00
Nadia Maria Batista dos Santos	Projeto Arte-educação Bahia/Artes	2003	Maxitel S.A.	126.562,31

	Populares			
Nair Spinelli Lauri	Cirandando Brasil 2 – Brincadeiras Cantadas	2002	Bompreço Bahia S.A.	100.365,54
Silvana Cerqueira Borges	Feiras das Artes	2004	Posto Grande Avenida	143.231,82
		2005	CHESF	149.977,36
	Subtotal			293.209,18
Subtotal				1.754.008,29
Subárea IV – Entidades Carnavalescas				
	Tradições Quilombolas	2003	Cia. Brás de Dist. - Extra Hipermercado	55.218,95
	Carnaval Ilê Aiyê	2002		140.497,80
		2003		137.789,62
	Noite da Beleza Negra	2002		94.847,85
		2003		109.309,01
		2004		136.713,80
		2005		149.944,68
	Subtotal			824.321,71
	Associação Cultural e Carnavalesca Tempero de Negro	Venha Saborear Nosso Tempero	2003	Safra Distribuidora de Petróleo Ltda.
			D&M Comercial Ltda.	16.105,94
Subtotal				30.105,94
Centro Afro-Cultural Coração Rastafari	Bloco Afro Coração Rastafari	2003	Carafba Metais S.A.	109.012,68
Entidade Carnavalesca e Cultural Cortejo Afro	Grupo Cultural Cortejo Afro	2003	Carafba Metais S.A.	95.561,76
Grupo Cultural Recreativo Commanche do Pelô	Commanche Carnaval 2003	2003	DISMEL	29.600,00
Sociedade Cultural Recreativa Carnavalesca Male Debalê	Mandiga	2002	Satélite Distribuidor de Petróleo S.A.	90.151,28
	Quilombos Urbanos	2003		16.036,70
	Subtotal			106.187,98
Sociedade Recreativa Filhos de Gandhy	Gandhy com Força de Oxaguiã na Luta pela Paz	2002		143.840,00
	Gandhy Com a Força dos Orixás Pede Paz	2003	Satélite Distribuidor de Petróleo S.A.	50.000,00

	Subtotal			193.840,00	
Sociedade Recreativa Cultural Afoxé Gandhy Alternativo da Paz	Gandhy Alternativo da Paz	2003	Satélite Distribuidor de Petróleo S.A.	107.235,55	
Subtotal				1.495.865,62	
Subárea V – Demais entidades					
Arquidiocese de Feira de Santana	Festa do Sertão	2003	Braga Distribuidora de Bebidas Ltda.	16.000,00	
			Cerqueira Gonçalves e Cia. Ltda.	19.182,37	
			Maxitel	40.000,00	
		2004	Braga Distribuidora de Bebidas Ltda	24.000,00	
			Cerqueira Gonçalves e Cia. Ltda.	24.000,00	
			INTERMED – Farmacêuticas Nordeste Ltda.	63.484,12	
Subtotal				186.666,49	
Associação Comunitária Golfinho	Centro Cultural Golfinho	2002	Suzano Bahia Sul Celulose S.A.	147.439,64	
		2004		150.000,00	
		2005		150.000,00	
		Subtotal			
Associação Cultural Comunitária Arca do Axé	Arca do Axé 2003	2003	GRL – Org. Revendedora de Combustível	42.320,21	
Associação dos Colaboradores da Festa de Cacha Pregó	Padroeiros de Cacha Pregó	2003	Tecnologia Avançada Garantida S.A.	31.354,40	
		2004	Viação Jequié Cidade do Sol Ltda.	30.749,12	
		Subtotal			
Casa das Filarmônicas	Escola de Música	2002	Bompreço Bahia S.A.	150.000,00	
	Filarmônica Música e Cidadania		Maxitel S.A.	112.063,20	
			2004		64.000,00
	Subtotal				326.063,20
Filarmônica Lira Nossa Senhora das Graças	Filarmônica Lira 2004	2004	Farmácia Marimoto Ltda	66.957,47	
Filarmônica Lira Santo Antonio	Lira Santo Antonio	2003	Aracruz Celulose S.A.	101.403,87	
Grupo Cultural Bagunção	Bagun'Arte de Rua II	2002	Maxitel S.A.	105.221,75	
	Jornada de Cultura e Arte	2002	Feira Gás Ltda.	45.492,00	

Santana			Pererê Peças Motociclo Ltda.	22.500,00
	Quilombola: a Resistência do Povo	2005	Paralela Distribuidora de Alimentos	128.636,80
	Subtotal			196.628,80
Sociedade Philarmonica Lyra Popular Santa Luziense	Lyra Popular Santa Luziense	2004	Petro Serra Distribuidora de Petróleo Ltda.	116.611,04
Thydewá	Índios na Visão dos Índios On-line	2004	Bompreço Bahia S.A.	118.835,56
Subtotal				1.770.251,55
TOTAL GERAL				7.826.915,42

Fontes: SCT e SEFAZ