



A cultura como conceito operativo:
Antropologia, Gestão Cultural e algumas implicações políticas desta última

La cultura como concepto operativo:
Antropología, gestión cultural y algunas implicaciones políticas de este último

CAIO GONÇALVES DIAS

Os Filhos de Guilherme Tell:
Breve ensaio sobre as gerações artísticas cubanas

Los hijos de Guillermo Tell:
Breve ensayo sobre las generaciones artísticas cubanas

CONCEPCIÓN R. PEDROSA MORGADO

Cartografias conceituais sobre políticas culturais contemporâneas

Cartografías conceptuales de las políticas culturales contemporâneas

DEBORAH REBELLO LIMA

Financiamento, produção e identidade cultural-corporativa:

As empresas culturalmente responsáveis

Financiación de la producción y la identidad cultural-empresarial:

Empresas culturalmente responsable

ELDER PATRICK MAIA

Atores e discursos em Projetos de Autogestão da Moradia em São Paulo

Agentes y discursos en proyectos de la autogestión de la cubierta en São Paulo

FRISCILA OLIVEIRA XAVIER

Amereida em Valparaíso: Un sueño utópico del siglo XX

Amereida em Valparaíso: Um sonho utópico do século XX

ROBERTO SEGRE

PragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura

Ano I nº 1 - julho 2011

LABAC-UFF - Laboratório de Ações Culturais / Universidade Federal Fluminense

Editora:

Flávia Lages

Comitê executivo:

Luiz Augusto F. Rodrigues

João Domingues

Ítalo Bruno Alves

Comissão editorial:

Adair Rocha (UERJ e PUC-Rio/Comunicação Social)

Adriana Facina (UFF/História)

Ana Enne (UFF/Estudos de Mídia)

Gizlene Neder (UFF/História)

Lia Calabre (Fundação Casa de Rui Barbosa)

Lilian Fessler Vaz (UFRJ/Arquitetura e Urbanismo)

Luiz Guilherme Vergara (UFF/Produção Cultural)

Maria Adelaida Jaramillo Gonzalez (Universidad de Antioquia/Colombia)

Mónica Bernabé (Universidad Nacional de Rosario/Argentina)

Wallace de Deus Barbosa (UFF/Produção Cultural)

Diagramação:

Ubirajara Leal

REALIZAÇÃO:

LABAC - Uff
Laboratório de Ações Culturais

PARCEIROS:



APOIO:

uff Universidade
Federal
Fluminense



PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura.
Ano I nº 1, (JULHO 2011). – Niterói, RJ: [s. N.], 2011.
(Universidade Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais -
LABAC)

Semestral
ISSN 2237-1508 (versão *on line*)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e expressões
artísticas. I. Título.

CDD 306

Sumário

<i>APRESENTAÇÃO</i>	5
 <i>ARTIGOS</i>	
Atores e discursos em Projetos de Autogestão da Moradia em São Paulo	
PRISCILA OLIVEIRA XAVIER	7
 A cultura como conceito operativo: Antropologia, Gestão Cultural e algumas implicações políticas desta última	
CAIO GONÇALVES DIAS	18
 Amereida en Valparaíso: Un sueño utópico del siglo XX	
ROBERTO SEGRE	35
 Financiamento, produção e identidade cultural-corporativa: As empresas culturalmente responsáveis	
ELDER PATRICK MAIA	50
 Cartografias conceituais sobre políticas culturais contemporâneas	
DEBORAH REBELLO LIMA	75
 Os Filhos de Guilherme Tell: Breve ensaio sobre as gerações artísticas cubanas	
CONCEPCIÓN R. PEDROSA MORGADO	85

Apresentação

O panorama cultural global vem se reestruturando desde a década de 60 do século passado. Espaço, tempo, história, arte estão sendo repensados por meio de operações que buscam novas noções para os conceitos históricos de centro, de hegemonia e de dominação, neste panorama complexo e vigoroso que convençamos chamar de pós-modernismo. Dentre os muitos autores que utilizam o termo pós-modernismo para apontar estas alterações radicais no campo cultural, Mário Pedrosa, crítico de arte brasileiro, foi um dos pioneiros.

Para além do uso do termo, cabe aqui ressaltar o porquê de sua utilização. Tendo sido um crítico interessado na relação entre a absorção das vanguardas construtivas na América Latina com a tradição geométrica dos nossos índios, Mário Pedrosa ressaltava a resposta original que o Neoconcretismo havia dado para a influência construtiva européia.

Esta mesma *América Latina* é hoje objeto de intensa verificação para a crítica da centralidade da epistemologia moderna. As contribuições dos Estudos Culturais às mudanças no quadro das ciências humanas transformaram a cultura em conceito estratégico para a definição das identidades e alteridades, um recurso para a afirmação do reconhecimento político.

Essa concepção afirma que as identidades são, na modernidade tardia,

cada vez mais fragmentadas e fraturadas; multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou mesmo se mostrarem antagônicas. Sem dúvida, um desafio à polissemia latino-americana, perceber o que dialogicamente nos diferencia e nos iguala, o que nos auto-determina; seja na sociologia das práticas de agentes e movimentos sociais, nos perfis das instituições, nas diversas formas de luta pelos direitos culturais ou na afirmação das diferentes subjetividades.

Precisamente neste campo de diálogo entre universal e particularidades regionais, entre o diálogo com um panorama meta-histórico e nossas perspectivas locais, a revista *PragMATIZES* pretende criar um campo de investigação e diálogo: fortalecendo o pensamento crítico sob uma perspectiva que tome em consideração os processos culturais universais, da arte e do pensamento contemporâneo sem deixar de lado nosso campo próprio de produção de conhecimento artístico e cultural.

Com o lançamento de *PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura* esperamos possa contribuir para apresentar novas perspectivas que, mesmo com toda a volatilidade contemporânea, ajude a sedimentar a diversidade de nossos valores culturais e identitários. A revista ou revisitação constante e plural do campo cultural sob perspectivas científico-universitárias e mesmo político-institucionais, esperamos, seja bem-vinda nos mais diversos espaços e para os mais diferentes segmentos.

PragMATIZES busca aprofundar as discussões teóricas necessárias a uma época em que tecnologia, cultura e arte se mesclam. Visa uma perspectiva interdisciplinar da Cultura e da Arte consoante com as perspectivas do curso de Produção Cultural da UFF - graduação pioneira no Brasil e que completa seus 15 anos. Assim como a estrutura do curso de Produção Cultural, os ensaios buscam estar apoiados em conhecimentos oriundos de três áreas: planejamento e gestão cultural; linguagens e expressões artísticas; teorias da arte e da cultura.

No campo do Planejamento e Gestão Cultural busca-se discutir pesquisa, planejamento, marketing de projetos e produtos/ações em cultura, assim como administração e gestão de instituições públicas e privadas.

No campo das Teorias da Arte e da Cultura objetiva-se contribuir para o aprofundamento de uma reflexão crítica acerca da produção cultural contemporânea.

Em relação aos Fundamentos dos Meios de Expressão, a Revista *PragMATIZES* foi pensada para açambarcar artigos que discutam e abordem conhecimentos técnicos e artísticos sobre os diversos meios de expressão nas áreas cênicas, visuais, literárias, sonoras, das artes digitais, e assim por diante.

Buscamos assim contribuir para o crescimento dos debates e estudos tão necessários para o desenvolvimento e compreensão da cultura, suas formas de gestão, planejamento e política, bem como um canal a mais para publicação de

pesquisas nos amplos campos da Arte.

Portanto, é com imensa alegria que apresentamos o primeiro número de nossa Revista que demonstra, desde já, uma vocação para debates primordiais para os dias de hoje.

Pensando todo arcabouço de possibilidades que este periódico possibilita a América Latina é vista, por nós, como imenso e belo campo. Sem fronteiras, a não ser as que engendrem recortes de pesquisa, sem embates bairristas, mas com a valorização do que se tem de melhor.

Assim, Deborah Rebello Lima nos oferece um debate primordial acerca das cartografias conceituais sobre políticas culturais, Concépción Morgado leva-nos a Cuba, em uma análise das gerações artísticas cubanas. Elder Maia nos presenteia com um estudo acerca de financiamento, produção e identidade corporativa e Caio Gonçalves Dias faz uma análise dos encontros entre cultura, gestão e antropologia destacando as implicações políticas destes embates. Priscila Oliveira Xavier examina os Projetos de autogestão em São Paulo baseando-se em discursos e atores e Roberto Segre brinda-nos com o exame das mudanças ocorridas na arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, seus significados e implicações.

Boa leitura!
Editoria e comissão executiva

Atores e discursos em Projetos de Autogestão da Moradia em São Paulo
Agentes y discursos en proyectos de la autogestión de la cubierta en São Paulo
Actors and speeches in Projects of housing self-management in São Paulo

Priscilla Oliveira Xavier

Palavras chave:

Produção do espaço

Etnografia

Autogestão

Resumo:

A presente investigação pretende analisar manifestações e discursos de agentes envolvidos na produção e usos da cidade em projetos voltados para a construção de habitações por autogestão. Toma-se como evento uma visita a projetos em andamento na cidade de São Paulo. São privilegiadas para análise ações e discursos de moradores, lideranças articuladoras e assessoria técnica. Parte-se da perspectiva de que tais ações e discursos são elementos profícuos para compreensão da questão da habitação autogestionada, seja pela relação entre Estado e a sociedade civil, seja pela relação entre demandantes por moradias e demais articuladores. Apreende-se dessas relações os elementos que potencialmente conferem coesão e/ou distinção entre os grupos, a partir da hipótese de que a natureza das relações se reflete no padrão das habitações, na administração dos conjuntos habitacionais, na sociabilidade da vizinhança e no desenvolvimento do entorno.

Resumen:

La actual investigación se propone analizar manifestaciones y discursos de agentes implicados en la producción y las aplicaciones de la ciudad en los proyectos dirigidos hacia la construcción de los habitations para la autogestión. Una visita se supera como acontecimiento los proyectos en marcha en la ciudad de São Paulo. Son privilegiados para la acción del análisis y los discursos de habitantes, de los articuladores y de la assessoria técnica. Eso ha estado quebrado de la perspectiva de tales acciones y los discursos son elementos de los profícuos para la comprensión de la cuestión del habitation autogestionada, cualquiera para la relación entre el estado y la sociedad civil, cualquiera para la relación entre el demandante para las cubiertas y demasiado los articuladores. Uno prende de estas relaciones los elementos que potencialmente confieren cohesión y/o distinción entre los grupos, de la hipótesis de eso la naturaleza de las relaciones si refleja en el estándar de los habitations, en la administración de los sistemas de los habitacionais, en el sociability de la vecindad y el desarrollo del entorno.

Palabras clave:

Producción del espacio

Etnografía

Autogestión

Key words:

Production of the space

Ethnography

Self-management

Abstract:

The present inquiry intends to analyze manifestations and speeches of involved agents in the production and uses of the city in projects directed toward the construction of habitations for self management. A visit is overcome as event the projects in progress in the city of São Paulo. They are privileged for analysis action and speeches of inhabitants, leaderships and technical questions. That has been broken of the perspective of such actions and speeches is hard elements for understanding of the question of the self-management habitation, either for the relation between State and the civil society, either for the relation between plaintiff for housings and too much agents. One apprehends of these relations the elements that potentially confer cohesion and/or distinction between the groups, from the hypothesis of that the nature of the relations if reflects in the standard of the habitations, in the administration of the housing sets, in the sociability of the neighborhood and the development of the place.

Atores e discursos em Projetos de Autogestão da Moradia em São Paulo

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como base a concepção da etnografia como uma construção discursiva que objetiva destacar e abordar referencialmente aspectos sócio-culturais e políticos de agentes sociais atuantes na questão da construção habitacional por autogestão coletiva. Peirano (2001) serve de instrumental teórico para tratar eventos como acontecimentos capazes de instituir fronteiras sociais, consagrar e disseminar símbolos e significados. A abordagem inspira-se ainda no trabalho de Goffman (1975) que apresenta um enfoque dramático das interações sociais, investindo nos diversos mecanismos de construção social da imagem acionados pelos indivíduos em contextos públicos, em decorrência de seu pertencimento institucional.

A VISITA

No dia 12 de Dezembro de 2010, um grupo de alunos da UFRJ e de representantes da Fundação Bento Rubião partiu do centro do Rio de Janeiro rumo a São Paulo. O objetivo da viagem era um encontro com lideranças da União dos Movimentos de Moradia para conhecer experiências urbanas de produção habitacional por autogestão coletiva na cidade de São Paulo.

A primeira parada em São Paulo foi na sede de um dos Movimentos por Moradia. Era uma casa de dois andares, onde na parte térrea era possível ver cerca de trinta pessoas se acomodando a espera de uma reunião. Partindo da sede Donizete, coordenador de São Paulo da União

Nacional por Moradia Popular, conduziu o grupo para o conjunto Colinas do Oeste, ainda em fase de obras, situado no bairro Jaraguá, Zona Norte da Capital.

No dia 13 de Dezembro o grupo passou a ser guiado por Edilson, também membro do Movimento por Moradia. O grupo foi conduzido primeiramente até o Conjunto Paulo Freire, já entregue aos moradores, e na sequência ao conjunto Unidos Venceremos, ainda em fase de obras. Ambos os conjuntos situados em Guaianazes, São Miguel. Ao final da tarde, por indicação de Edilson mas sem sua presente, o grupo visitou o conjunto Pirineus, que distinto dos demais locais visitados era situado na região central de São Paulo, no bairro Santa Cecília. No dia 14 de Dezembro, sem guia, o grupo conheceu o Conjunto Habitacional Vila Patrimonial, em fase de obras, em Vila Éliada, Diadema.

PROJETOS DE AUTOGESTÃO E ASSESSORIA TÉCNICA

No final dos anos de 1990 a questão da habitação popular ganha uma nova perspectiva. A constituição de 1988 alinhou normatizações que incidiram nas práticas democráticas e participativas. A pouca eficiência das políticas públicas para a habitação até então implantadas somada a crescente complexidade deste problema incidiu na necessidade de criação de programas que fomentassem a questão sócio-habitacional. Dos programas desenvolvidos no período destaca-se uma linha de autogestão, associado ao planejamento urbano e a preservação do meio ambiente.

Os programas habitacionais autogeridos apóiam-se no tripé da dignidade humana, do desenvolvimento sustentável e da redução das desigualdades sociais.

Sugerem soluções que incidam objetivamente na redução dos custos e agilidade nos processos de auto-emprego. Para tal efeito entram em cena as assessorias técnicas que, junto aos sujeitos que demandam habitação, desenvolvem assistência jurídica, social, contábil, de arquitetura e de engenharia.

A assessoria técnica passa a ser um elemento decisivo para o sucesso da política voltada para os projetos de habitação por autogestão. A assessoria é o interlocutor que comprova para o Estado a capacidade das organizações populares de administrar todo o processo produtivo, atendendo aos critérios de viabilidade financeira, qualidade de habitação e eficiência dos projetos urbanísticos.

Embora tratado de modo muito sintético, os parágrafos acima nos ajudam a compreender os pontos básicos da questão que estamos nos enveredando, ou seja, em que contexto surge a política de programas habitacionais autogeridos, quais são os seus princípios norteadores e os agentes nela envolvidos.

DEMANDA/DEMANDANTE

Se há um erro pelo qual um cientista social se imprime culpa este é o de naturalizar conceitos e categorias. A esquivia de tal falta nesta etnografia está no exercício de desnaturalização de uma categoria cuja presença foi unânime nas falas dos vários agentes no decorrer das visitas. Todos os sujeitos ouvidos profiriam a categoria demanda. Portanto, esta foi a porta de entrada para a análise dos discursos na questão da habitação autogestionada.

Em termos denotativos¹ a demanda é descrita como procura, busca, desejo, ação judicial, quantidade de mer-

cadoria ou serviço que uma coletividade necessita. Do desejo, do jurídico e do econômico a demanda parece se constituir nos discursos dos agentes envolvidos na questão da habitação autogestionada como uma categoria política.

Para fins de políticas o Estado reconhece grupos sociais conforme uma demanda. Tal reconhecimento é hierarquizado pela escala municipal, estadual e, por fim, federal. Para pertencer a uma demanda os indivíduos precisam se enquadrar em alguns critérios, dos quais, para as políticas de habitação de interesse social, podemos citar o de integrar família e estar nas faixas de renda definidas pelo Poder Executivo Federal. Ainda em relação a critérios, têm prioridade famílias residentes em áreas de risco ou insalubres ou que tenham sido desabrigadas, e famílias com mulheres responsáveis pela unidade familiar.

Atendendo critérios, mencionados e demais, e incorporados a um grupo organizado e politicamente atuante os agentes passam a ser qualificados como demandantes, individualmente. E como demanda, coletivamente.

Os demandantes confiam sua demanda, questão/processo, a uma assessoria técnica, cuja atuação é a de um interlocutor entre demandantes e Estado. A atuação primeira da assessoria técnica é a identificação da demanda. Tal identificação abarca questões sociais, políticas, econômicas e culturais. A partir dela é que se desenvolve um projeto que concilie tanto os padrões estabelecidos pelo Estado para habitações de interesse social, quanto as necessidades e desejos dos demandantes.

Analisando a complexidade das práticas e discursos nas questões da habitação cooperativa podemos intuir que

demanda não é uma categoria utilizada pelo Estado, assessoria técnica e sociedade civil de modo equivalente. No que pese a distinção, o Estado se pauta na demanda genérica, segundo critérios básicos². As assessorias técnicas operam com a demanda genérica padronizada pelo Estado, e com a demanda específica de um grupo organizado que contrata seus serviços. Já a sociedade civil organizada lida com a demanda relativa a um conjunto de critérios do Estado que lhe confere unidade enquanto grupo em um contexto social, uma legitimidade enquanto organização política atuante e uma peculiaridade enquanto contratador de um serviço.

O SISTEMA DE MUTIRÃO

Os projetos de construção de moradias por autogestão têm como base a participação dos indivíduos no processo de produção da moradia. A participação não se restringe ao comparecimento em reuniões para decidir aspectos gerais. Estende-se ao investimento da mão-de-obra na construção.

O emprego da mão de obra na construção da habitação é popularmente conhecido como mutirão. Embora o sistema de mutirão seja sempre mencionado como uma experiência envolvente e descontraída, é nas falas sobre o mutirão que algumas questões delicadas emergem.

O sistema de mutirão se sustenta na reversão das horas livres do trabalho regular em horas aplicadas na construção da casa própria. Este trabalho ocorre frequentemente nos finais de semana. E o grande incentivo para a adesão dos indivíduos ao sistema de mutirão é o cálculo entre valor de hora/trabalho na construção civil e a hora/trabalho dos demandantes. De modo geral³, os demandantes gastariam muito mais horas em seus trabalhos

regulares para pagar pela mão-de-obra na construção de suas casas.

Cabe destacar que a adesão ao sistema de mutirão não dá conta de todo o trabalho de construção. Ou seja, não anula a contratação de mão-de-obra. E a contratação de mão-de-obra nos projetos autogestionados obedece as mesmas regras vigentes para a contratação de mão-de-obra nos projetos tocados por empresas privadas.

Em todos os projetos de autogestão visitados o mutirão é acompanhado por um esquema de pontuação. O comparecimento, a pontualidade, o compromisso e o tempo de mutirão são computados numa tabela que ranqueia os participantes. A posição no ranque ordena a escolha dos apartamentos.

Se algum dos mutirantes obtiver nas pontuações um número excessivo de faltas o caso é encaminhado para uma assembléia. Na assembléia é decidido se o elemento faltoso permanece ou não do grupo. E no caso da permanência decidem que sanções o faltoso terá.

Nas visitas feitas aos projetos autogestionados o assunto mutirão invariavelmente suscitava narrativas graciosas. No conjunto Colinas do Oeste, por exemplo, o responsável pela assessoria técnica contou a história de uma senhora que gostava tanto do mutirão que findo o trabalho para construir a própria casa, esta passou a trabalhar no mutirão de um outro projeto, para a construção da casa da neta.

No conjunto Paulo Freire uma das moradoras falou longamente do mutirão. Comentou que nos finais de semana diversas famílias iam parar naquele terreno que as pessoas ao redor nem sabiam do que se tratava. Disse que logo

foram se apresentar na igreja, explicando que o terreno era deles e que iriam tocar um projeto. Esclareceu para a comunidade que a chegada do mutirão não se tratava de uma invasão ou um de grupo de baderneiros.

Esta mesma moradora do conjunto Paulo Freire disse que no início do mutirão nada havia nas redondezas. E salientou que conforme iam carpindo o terreno, pondo suas obras adiante, o bairro ia se modificando. Deu como exemplo o comércio, que assim que chegaram pouco tinha a oferecer. Os líderes do mutirão iam até o comércio local e solicitavam tais e tais provisões, para um bom número de pessoas, e ao passo que as obras avançavam o comércio se desenvolvia. Quando o conjunto ficou pronto o bairro já contava com uma boa estrutura ao redor. A moradora foi enfática ao dizer que eles são consumidores, que eles compram mesmo.

No Conjunto Unidos Venceremos, ao lado do conjunto Paulo Freire, uma proprietária que trabalhava como zeladora da obra recebeu o grupo visitante. Em relação ao sistema de mutirão mencionou as distinções das capacidades físicas dos indivíduos, como é o caso de idosos e portadores de necessidades especiais. Ressaltou que as atividades respeitam os limites das pessoas. Por exemplo, os idosos não precisam pegar peso ou levantar uma parede, pois podem ajudar na cozinha, servindo café ou água. Embora considerasse esses serviços mais leves, eram atividades também muito importantes para o andamento das obras.

Seja por critérios físicos, instrução ou demais vocações relativas à psicologia de grupo, a distribuição das atividades no mutirão pode ser tratada como uma oportunidade para o desenvolvimento de talen-

tos. O bom desempenho no mutirão confere destaque a alguns elementos que acabam atuando como lideranças. Há nesta observação pendor Darwinista da seleção dos indivíduos mais aptos. Desta feita, do mutirão é que são selecionados os futuros responsáveis pela gestão e manutenção do conjunto habitacional depois de prontos e entregues aos moradores.

Como exemplo do desenvolvimento de potencialidades destaca-se o testemunho da moradora do conjunto Paulo Freire. Em virtude de um bom encaminhamento do grupo no decorrer do mutirão a moradora descobriu sua vocação. O mutirão foi a experiência que a motivou retomar os estudos e ingressar no curso de serviço social. E mesmo finda a obra, com os apartamentos entregue aos moradores, esta moradora continua atuando no auxílio e esclarecimento de questões diversas.

Ainda em relação ao mutirão, nos conjuntos Paulo Freire e Unidos Venceremos houve um destaque à presença majoritária das mulheres. Em ambos os casos houve relatos de mulheres que compareciam assiduamente enquanto seus maridos, ditos enormes e fortes, nunca compareciam para ajudar em nada. No Unidos Venceremos relatou-se o caso de um marido que apareceu apenas no dia da escolha do apartamento. Todavia, as lideranças do grupo colocaram-no de lado, ficando a escolha a cargo exclusivamente da mulher. Já no conjunto Paulo Freire o desfecho relatado da não colaboração do homem foi um pouco mais longo e sofisticado. Disse a moradora que até deixou o marido acompanhar o andamento das obras, para ele ver como o prédio estava ficando bonito. Mas no dia da mudança ele nem precisou se dar ao trabalho de fazer as malas, pois ela se mudou sem ele. Por tais relatos o mutirão nos acrescenta questões instigantes, como um corte de gênero e a emancipação pela consciência política e social.

No conjunto Vila Patrimonial uma futura moradora nos guiou pela obra. Embora fosse uma segunda-feira, na obra estavam trabalhando alguns mutirantes. Ela mencionou que havia pessoas que não conseguiam comparecer às obras nos finais de semana, e por isso pagavam a quota de trabalho nos dias úteis. Esclareceu que no Conjunto Vila Patrimonial o envolvimento de homens e mulheres era equilibrado, e que até os filhos podiam ajudar, desde que tendo mais de 18 anos. Explicou também que todos os mutirantes que entravam para trabalhar nas obras eram obrigados a fazer um seguro. E o seguro contratado pelos mutirantes do Conjunto Vila Patrimonial era o de um banco privado, visto que o mesmo serviço na Caixa Econômica Federal custava o dobro, segundo a moradora.

O mutirão foi um dos assuntos tratados por Candido (1964) num trabalho que passou da teoria literária e do folclore para uma sociologia dos meios de vida dos caipiras do município de Bofete, em São Paulo. Aborda as formas de solidariedade, enfatizando que na sociedade caipira a sua manifestação mais forte é o mutirão. O mutirão consiste na reunião de vizinhos, convocados por um deles, para efetuar um trabalho determinado, sem uma remuneração direta em espécie. A necessidade de ajuda e a retribuição automática determinavam a formação de uma rede de relações, ligando os habitantes de vizinhanças, contribuindo para sua unidade estrutural e funcional da localidade. O que Candido (1964) descreve são formas bem desenvolvidas de cooperação vicinal, divisão do trabalho, consciência de grupo e coordenação de atividades. Tratava-se de uma ação coletiva numa sociedade onde imperavam traços tradicionais, num contexto de transição para o moderno.

O mutirão em prol da construção da moradia por autogestão se insere num

contexto urbano moderno. Entretanto, é também uma forma de cooperação, com resquícios tradicionais. Ou seja, uma relação híbrida na personalidade e impessoalidade, na formalidade e informalidade, numa trama de valores morais e distinções culturais.

VIZINHANÇA

As relações com a vizinhança entram vigorosamente na preocupação dos moradores das habitações autogestionadas, e a relação do projeto com o entorno na preocupação das assessorias técnicas.

No conjunto Paulo Freire uma moradora falava de experiências conturbadas com os moradores de um conjunto ao lado, construído pela COHAB⁴. Alegava que os vizinhos da COHAB eram pessoas com pouca consciência, nenhuma educação, e que até lixo jogavam no terreno deles. Enquanto os moradores do Paulo Freire se reuniam e zelavam pela construção de qualidade, ordenamento, manutenção e limpeza do local, os moradores da COHAB se ocupavam com brigas, até o ponto de construírem uma cerca para dividir os terrenos. Insatisfeitos com a cerca, os moradores do Conjunto Paulo Freire acharam por bem presentear⁵ os vizinhos, substituindo a cerca por um muro⁶.

A rivalidade entre o Conjunto Paulo Freire e o Conjunto da COHAB em alguns momentos parece estar menos nas relações entre os vizinhos, e mais nos ideais de base de cada qual dos projetos. Nos possibilita intuir tal possibilidade o fato de que entre os conjuntos Paulo Freire e o Unidos Venceremos a relação é de afinidade tamanha que chegam mesmo a fazer compras de materiais para construção juntos. Ambos têm bases autogestionárias.

A zeladora/proprietária do conjunto Unidos Venceremos afirmou ter boas relações com os vizinhos do Paulo Freire, porém mencionou o medo de possíveis invasões dos moradores de habitações precárias ao redor. Preocupava-se ao ponto de esclarecer para várias pessoas do bairro que o conjunto não era uma posse ou invasão, e sim uma propriedade legal, adquirida junto a projetos. Inclusive afirmou que se os moradores das adjacências se unissem e se cadastrassem, também conseguiriam ser proprietários legais de um imóvel.

REGIÃO MORAL

Se ao abordar o conceito de demanda observa-se distinções nos discursos do Estado, da sociedade organizada e da assessoria técnica, no que diz respeito a hierarquia dos mercedores das políticas de habitação de interesse social parece haver critérios que se aproximam do consenso. Há elementos uníssonos entre os agentes do estado, os demandantes e as assessorias técnicas.

O ter família aparece como um critério decisivo do merecimento da política de habitação de interesse social, como um atestando objetivo de necessidade e, com parcimônia, de boa conduta. Tal observação se estrutura na idéia de que a família é um ser moral, que se diz, se pensa e se representa como um todo. E do todo para a parte, o indivíduo que se inscreve em projetos autogestionários deve ser trabalhador. Preserva-se nas políticas de habitação a oposição à vadiagem e enaltecimento da ordem ditada pelo Estado.

A política social elaborada pelo Estado trata-se, grosso modo, de uma engenharia em prol da manutenção de um sistema onde a família é a célula, para

a qual cumpre a função de transmissão de valores essenciais da convivência civil, como a dignidade da pessoa, a confiança mútua, o bom uso da liberdade, o diálogo, a solidariedade, a obediência e respeito à autoridade.

A questão da ordem é central nos estudos de antropologia urbana da Escola de Chicago, sobretudo com base no conceito de “região moral” elaborado por Park ([1924] 1987). O autor observa que a proximidade e convívio urbano suscitam ordens. Essas ordens oprimem as paixões humanas em prol de uma civilidade.

Não é preciso entender-se pela expressão “região moral” um lugar ou uma sociedade que é necessariamente ou criminosa ou anormal, antes ela foi proposta para se aplicar às regiões onde prevaleça um código moral divergente, por uma região em que as pessoas que a habitam são dominadas, de uma maneira que as pessoas normalmente não o são, por um gosto, por uma paixão, ou por algum interesse que tem suas raízes diretamente na natureza original do indivíduo. Pode ser uma arte, como a música, ou um esporte, como a corrida de cavalos. Tal região diferiria de outros grupos sociais pelo fato de seus interesses serem mais imediatos e mais fundamentais. Por essa razão, suas diferenças tendem a ser devidas mais a um isolamento intelectual (PARK, 1973, p. 66).

Park aponta a questão do controle social que figura na transição das instituições tradicionais (como igreja, escola e família) reprimindo o indivíduo, para a ordem legal, com base positiva. A região moral seria uma região onde os indivíduos expressariam suas paixões. Não trata-se necessariamente de uma região onde imperam os vícios, mas sim de uma

região que libere as disposições naturais, tal como a arte, o esporte e a diversão.

Partindo do conceito de região moral, com vistas a contenção dos impulsos que não convém à ordem, há nos projetos autogestionários bastante preocupação com a criação de áreas de segregação que atendem gostos, interesses e temperamentos, como é o caso de uma quadra de esportes, um centro social ou um espaço de reuniões.

Em todos os conjuntos visitados havia o que trabalhamos como região moral. Como exemplo podemos citar que no conjunto Pirineus o terraço do prédio era utilizado para reuniões e festas.

No Colinas assistimos a uma palestra justamente no espaço para atividades diversas, a qual no período de obras servia de refeitório e depósito de alguns materiais. No Conjunto Vila Patrimonial uma mutirante apontou com gosto para um lugar privilegiado, bem embaixo de uma árvore exuberante, dizendo que ali seria construído um Centro Comunitário. No Paulo Freire havia um espaço com uma pequena copa onde se afixavam cartazes e os moradores se reuniam. Por sinal, este mesmo espaço fora oferecido em empréstimo aos moradores do conjunto da COHAB para se reunirem, se organizarem e tratarem de suas questões.

A questão moral atravessa os discursos de todos os agentes. A sociedade civil organizada, parte mais interessada nos projetos de habitação autogestionária, além de se ajustar a critérios morais torna-se zeladora e propagadora dos mesmos, em medida considerável. Mencionam reiteradamente que nos conjuntos habitacionais moram famílias, trabalhadores e não baderneiros, vândalos ou vagabundos. O alinhamento com os preceitos morais atinge

um nível em que determinadas ações do Estado desfavoráveis aos mutirantes acabam sendo consideradas inaceitáveis, incoerentes.

O TEMPO E O ESPAÇO

Nas histórias de vida narradas pelas pessoas envolvidas nos projetos de habitação autogestionadas o tempo é um conceito que logo vem à baila. Quando perguntados sobre o tempo que cada projeto leva para se concretizar nenhuma resposta foi dada sem uma pequena pausa e um leve sorriso. Não se trata de um tema exatamente engraçado, mas de uma questão complexa.

Cada um dos projetos tem uma história própria, as quais alongariam demais esta etnografia se descritas minuciosamente. Entretanto, essas histórias podem ser contadas a partir de fatores comuns que informam o tempo mais reduzido ou mais longo de suas investidas.

As gestões políticas municipais, estaduais e federais influenciam cada fase dos projetos, desde a conquista do terreno, dos recursos e mesmo as regras que regulam a parte técnica das construções.

As eleições políticas e as nomeações de cargos públicos direta ou indiretamente relacionados com as políticas habitacionais compõem uma trama sofisticada que incide no tempo relativo de efetivação de um projeto.

Os discursos dos mutirantes, dos líderes de movimentos e dos profissionais de assessoria técnica são perspicaz no que diz respeito às transições políticas. Os sujeitos envolvidos no processo de produção da moradia autogestionada conseguem mencionar os mandatos e nomeações que impulsionaram mais

projetos, ou os que emperraram as obras e projetos.

Um emblema da centralidade da questão política amalgamado pelas noções de tempo e espaço é uma placa na portaria do Edifício Pirineus, único projeto visitado na região central de São Paulo, com a seguinte inscrição: Governo do Estado de São Paulo, Conjunto Habitacional Pirineus – 1ª Vitória, Geraldo Alckmin – Governador do Estado de São Paulo, Barjas Negri – Secretário de Estado da Habitação e presidente da CDHU, inaugurado em 04 de Setembro de 2003.

É possível observar a questão política nos discursos dos elementos envolvidos nos projetos de habitação autogestionária a partir de uma etnografia de como transcorre a vida das pessoas no Recanto das Emas, localidade adensada pela doação de lotes em Brasília. Borges (2004) trabalha o *Tempo de Brasília*. Em sua etnografia a autora sustenta que o voto trata-se de um processo ampliado e cotidiano de construção das relações de poder, de uma troca contínua, compulsória e parcelada. As obras públicas, argumenta Borges, devem ser algo sempre inacabado, eis que a dívida é necessária para a continuidade da relação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao mencionar a ação do Estado vem à tona a instigante observação de Topalov (1996) de que os problemas urbanos nascem no início do século XX por conta da necessidade de adequar as metrópoles e a sociedade ao mundo industrial, função esta levada a cabo por reformadores, urbanistas, filantropos e assistentes sociais. Topalov pontua que a sociedade e a cidade foram objetos da ação racional que prepararam terreno

para o surgimento políticas sociais e urbanas modernas. E tais políticas, não raro, são incorporadas de forma naturalizada.

A partir da visita a projetos de habitação cooperativa em São Paulo, considerando ações, falas e discursos de agentes sociais organizados, assistência técnica e do Estado, conseguimos esboçar algumas considerações. Uma das primeiras é a reiteração da marca histórica de produção de habitações populares concentradas em zonas periféricas, decisão sustentada pelo Estado, tal qual esta fosse a única solução possível para as habitações de interesse social. Como exemplar tom de vitória está a exceção, o edifício Pirineus, fruto de uma luta de movimentos sociais na ocupação de imóveis ociosos na região central, associado a um projeto de reforma e reciclagem.

Apesar do adensamento habitacional nas regiões periféricas estimulado pelas políticas públicas, estas regiões permanecem com uma infra-estrutura bastante aquém da região central. Possivelmente em resposta à precária rede de transporte, serviços e equipamentos, oportunidades de trabalho e geração de renda, há um investimento dos moradores das áreas periféricas nos modelos de cooperação tradicionais, bem como a valorização da família, respeito à religião e referência ao Estado. Por parte do Estado há paliativos para essa carência, por exemplo, numa norma que prevê meio metro quadrado de área coberta para lazer por unidade construída nos projetos de habitações de interesse social.

Em relação à vizinhança os conjuntos cooperativados, grosso modo, instauram uma coesão interna que por um lado os fortalece politicamente e promove benefícios diretos para seus conjuntos habitacionais, e por outro lado os distinguem de projetos que não comunguem dos mesmos princípios. Um muro cabe como uma materialização de tal divisão.

Por fim destacamos o quanto a habitação em si e a estrutura ao redor rumam ao sabor das tramas políticas, nas quais são elementares as noções de espaço e tempo, não raro a despeito da organização da sociedade.

Bibliografia

BORGES, Antonádia. *Tempo de Brasília: etnografando lugares-eventos da política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

CANDIDO, ANTONIO. *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora (Coleção Documentos Brasileiros), 1964.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.

PARK, R. E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento social no meio urbano. IN: VELHO, O. G.(org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

PEIRANO, Mariza (org.). *O Dito e o Feito. Ensaios de Antropologia dos Rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/NuAP, 2001.

PERROT, Michelle. “A família triunfante” e “Funções da família”. IN: PERROT, Michelle, *História da Vida Privada – 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TOPALOV, Christian. Da questão social aos problemas urbanos: os reformadores e a população das metrópoles em princípios do século XX. IN: RIBEIRO, Luiz Carlos de Queiroz; PECHMAN, Robert (org.). *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

¹ Utilizo o que há em comum nos vocábulos dos dicionários Amora, Priberim, Houassis e Aurélio.

² Tal observação não equivale a dizer que o Estado ignora as peculiaridades das demandas.

³ Excluindo os trabalhadores que já atuam na construção civil.

⁴ Companhia Metropolitana de Habitação.

⁵ Presentear foi exatamente o verbo utilizado pela moradora do conjunto Paulo Freire.

⁶ O muro parece baixo visto do conjunto Paulo Freire, e alto visto do COHAB.

Contato:

Priscilla Oliveira Xavier

priscillaxavier@gmail.com
IPPUR/UFRJ

Artigo recebido em Maio de 2011

Artigo aprovado em Maio de 2011

A cultura como conceito operativo: Antropologia, Gestão Cultural e algumas implicações políticas desta última

La cultura como concepto operativo: Antropología, gestión cultural y algunas implicaciones políticas de este último

The culture as operative concept: Anthropology, Cultural Management and some implications politics of this last one

Caio Gonçalves Dias*

Palavras chave:

Teoria Cultural
Antropologia
Gestão Cultural
Significados socialmente compartilhados

Resumo:

O presente artigo tem por objetivo analisar a dimensão operativa – como possibilitador de uma prática antropológica central, a etnografia – do conceito de cultura. Para isso, parte da análise de três autores contemporâneos, Geertz, Sahlins e Barth. A partir dessa elaboração, procura discutir a definição de gestão cultural, dando ênfase para algumas das implicações políticas de suas práticas.

Palabras clave:

Teoría cultural
Antropología
Gerencia cultural
Significados compartidos social

Resumen:

El actual artículo tiene para que el objetivo analice la dimensión operativa del concepto de la cultura - como possibilitador de una práctica etnográfica. Para este, la parte del análisis de tres autores contemporáneos, Geertz, Sahlins y Barth. De esta elaboración, busca para discutir la definición de la gestión cultural, dando al énfasis para algo de las implicaciones políticas de su prácticas.

Key words:

Cultural theory
Anthropology
Cultural Management
Meanings socially shared

Abstract:

The present article intends to analyze the operative dimension of the culture concept. For this, presents the analysis of three contemporaries authors, Geertz, Sahlins and Barth. From this elaboration, it looks for to argue the definition of cultural management, giving to emphasis for some of the practical implications on its politics.

* Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense.
Mestre e Doutorando em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A cultura como conceito operativo: Antropologia, Gestão Cultural e algumas implicações políticas desta última

Já há algumas décadas, os debates em torno de definições sobre cultura deixaram de ser feitos majoritariamente no âmbito das discussões antropológicas. Se mesmo antes da antropologia afirmar-se enquanto disciplina a partir da segunda metade do século XIX havia discussões importantes nesse sentido, o que se observou posteriormente foi uma centralização, nessa disciplina, das discussões que se preocupavam com definições do termo. Certamente havia debates importantes em outras áreas; mas elas tiveram impacto menor tanto para a teoria antropológica, como para o entendimento do mundo social em outros contextos. Foi só a partir da década de 1960, que outras elaborações sobre cultura tiveram implicações para própria antropologia, especialmente com os estudos culturais ingleses e com o orientalismo saidiano.

Foi também a partir desse momento – com movimentos anteriores, certamente – que a própria noção de cultura expandiu-se de modo a ser operada por outros agentes em suas práticas de trabalho. Nesse contexto, a qualificação “cultural” passou a ser utilizada de muitas maneiras, com objetivos distintos, tanto no mundo acadêmico como entre gestores públicos e cada vez mais em outras esferas do cotidiano.

Seria possível pensar essas articulações a partir do surgimento de novos agentes socialmente reconhecidos. Se é possível, por exemplo, explicar que a ascensão da juventude como força social na década de 1960 fez com que as práticas políticas fossem orientadas nesse

sentido, talvez seja igualmente importante pensar como tecnologias de governos fazem com que certas coletividades surjam como agentes sociais significativos. Dito de outro modo, não há como dissociar esse surgimento como coletividade representativa das próprias ações de governamentalidade – em sentido foucaultiano (2008, especialmente aula de 1 de fevereiro) – que as reconhecem e atuam para e a partir delas.

A própria emergência do cultural como qualificador se liga a uma série de tecnologias de governo que atuaram de modo sistêmico também nesse contexto. Não por acaso essa ascensão do cultural – ou a virada cultural, como propõe Jameson (2006) e uma série de outros autores – pode ser compreendida como um movimento onde operaram agenciamentos diversos em distintos âmbitos: na academia, na produção intelectual, na administração pública, nas ações de agências internacionais, etc.

As elaborações discursivas que acompanham esses agenciamentos reportam-se a inúmeros conceitos de cultura, parte significativa importada da antropologia de modo mais ou menos frouxo. Uma questão que parece ter sido deixada de lado nesses processos é uma característica fundamental de boa parte dos conceitos antropológicos de cultura: eles são operativos. Isso significa que, mais do que uma abstração conceitual, a cultura serviu para justificar e embasar um método central para antropologia: a etnografia. Reconhecer essa ponderação é central, pois – e não se está tratando aqui de se está falando de características que seriam basilares para construção de – e reflexão sobre – práticas e não apenas para justificativas de ações em curso.

São muitos os processos, tanto elaborados por sujeitos individuais como

por agentes institucionais da administração pública e do setor privado, que, se estão acompanhados do “cultural” como adjetivo, não parecem preocupados com as implicações do uso do termo a partir de uma definição do que seria cultura.

A gestão cultural, como saber e prática, pode ser pensada devedora desse contexto. A indústria cultural e do entretenimento já podem ser encontradas amadurecidas na primeira metade do século XX; mas um profissional que se reconheça como “gestor cultural” é um fenômeno relativamente recente, que data mais ou menos da década de 1980 (Bonet et al., 2006).

É com esse quadro que este texto dialoga. Seu objetivo central, nesse sentido, é expor três autores centrais para Antropologia contemporânea – Geertz, Sahlins e Barth –, dando ênfase para a maneira como seus conceitos de “cultura” foram elaborados para dar conta de suas práticas de compreensão do mundo social, notadamente através do trabalho etnográfico. Em outro momento, será conceituada a gestão cultural a partir dessas reflexões, explorando algumas implicações políticas de sua prática a partir dessa reconceptualização.

Geertz, Barth e Sahlins são da mesma geração; nasceram, respectivamente, em 1926, 1928 e 1930. Participaram de momentos cruciais para formação da Antropologia contemporânea e representam, contudo, tradições intelectuais bastante distintas. Geertz, graduado em Filosofia, doutorou-se em Harvard no pioneiro departamento de relações sociais criado por Parsons; Barth, por sua vez, graduou-se em Ciências Sociais na Universidade de Chicago, em um momento extremamente importante da Escola, e foi orientado por Edmund Leach em seu doutorado em Cambridge; Sahlins, de seu

lado, fez a graduação em Psicologia na Universidade de Michigan e o doutorado na Universidade de Colúmbia, sob orientação de Julian Steward.

Em comum, tem o fato de terem passado por mudanças intelectuais ao longo de suas carreiras. A mais drástica é a de Sahlins, que abandona um paradigma neo-evolucionista a favor de um culturalismo estruturalista. Geertz troca as discussões sobre sociedades camponesas por uma antropologia interpretativa não mais diretamente relacionada a esse tipo de debate. E Barth, num movimento de continuidade, passa a preocupar-se mais com a questão dos significados e identidades, ao passo que anteriormente dedicava-se ao estudo de sistemas políticos – tema no qual esse tipo de discussão não era tão central, apesar de presente. O texto que se segue se organiza a partir de metáforas explicativas da cultura utilizadas pelos autores: teia, em Geertz; corrente, em Barth; e estrutura, em Sahlins.

TEIA

Em “Uma descrição densa”, Clifford Geertz define seu projeto para Antropologia: uma nova abordagem em que o fazer antropológico tomaria um viés interpretativo. O autor utiliza um conceito semiótico de cultura, assumindo uma inspiração weberiana. Em suas palavras: “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura de significados” (GEERTZ, 1978 A, p. 15).

O autor pressupõe que a definição de uma ciência seria possibilitada através do que fazem os seus praticantes; no caso da Antropologia, etnografia – que o

autor supõe ser método exclusivo da disciplina. A partir de um exercício de identificação de afazeres no processo de construção da etnografia, Geertz postula que o esforço intelectual representado no trabalho deste tipo seria marcado por uma descrição densa, que fosse capaz de entender como os diversos significados são hierarquizados nas diferentes situações; deste modo, o esforço da descrição densa seria possibilitar

uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos das quais os tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações são produzidos percebidos e interpretados, e sem os quais eles de fato não existiriam (nem mesmo as formas zero de tiques nervosos as quais, como categoria cultural, são tanto não-piscadelas como as piscadelas são não-tiques), não importa o que alguém fizesse ou não com sua própria pálpebra (Op. Cit., p.17).

Os dados etnográficos, nesse contexto, seriam escolhas feitas pelo antropólogo entre as construções simbólicas empregadas pelos nativos. Nesse sentido, não haveria como chegar a uma realidade propriamente, mesmo nos dados – em tese – livres de explicações ou interpretações. Esse tipo de dados possivelmente não existe; o antropólogo estaria criando uma explicação – em todos os momentos da pesquisa, mesmo os mais iniciais, é preciso ressaltar – em torno de explicações. Assim, a Antropologia de Geertz seria caracterizada pelo esforço interpretativo e seu resultado deveria ser entendido como uma ficção – no sentido de que é uma construção e, portanto, não corresponde, e nem poderia, à realidade de fato.

O trabalho do Antropólogo, deste modo, estaria centrado na identificação das estruturas de significação mais

expressivas empregadas pelos sujeitos estudados, determinando sua base social e formatando sua hierarquia. Deste modo, o trabalho antropológico, segundo Geertz, poderia ser aproximado ao do crítico literário, que também hierarquiza estruturas de significados, atribuindo-lhes maior ou menor importância. Neste contexto, o que o etnógrafo enfrenta é uma “multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas, irregulares ou inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender depois apresentar” (GEERTZ, 1978 A, p. 20). A maneira, entretanto, como essa hierarquização deveria ser executada não é explicitada pelo autor.

A análise antropológica deve, para Geertz, ser feita em dimensão microscópica. “O antropólogo aborda caracteristicamente tais interpretações mais amplas e análises mais abstratas a partir de um conhecimento muito extensivo de assuntos extremamente pequenos” (Op. Cit., p. 31). Deste modo, para além da representatividade de uma realidade mais ampla, ou de uma experiência laboratorial, o trabalho antropológico deveria ser definido pelo fato de estudar questões sociológicas importantes também para outras disciplinas, mas em espaços ou grupos sociais menores.

Nesse sentido,

o locus do estudo não é o objeto de estudo. Os antropólogos não estudam as aldeias (tribos, cidades, vizinhanças...), eles estudam nas aldeias. Você pode estudar diferentes coisas em diferentes locais, e algumas coisas – por exemplo, o que a dominação colonial faz às estruturas estabelecidas de expectativa moral – podem ser melhor estudadas em localidades isoladas. Isso não faz do lugar o que você está estudando (Op. Cit., p. 32).

Assim, dá-se ênfase para o que se estuda. O valor das descrições etnográficas

está no fato de fornecerem à mente sociológica material suficiente para alimentar. (...) Os megaconceitos com os quais se aflige a ciência social contemporânea – legitimidade, modernização, integração, conflito, carisma, estrutura... significado – podem adquirir toda a espécie de atualidade sensível que possibilita pensar não apenas realista e concretamente sobre eles, mas, o que é mais importante criativa e imaginativamente com eles (Op. Cit., pp. 34-35).

A construção teórico-metodológica que Geertz propõe tem, portanto, pontos bem definidos. O modo como o autor a emprega, contudo, merece considerações.

O trabalho sobre rinhas de galos em Bali (GEERTZ, 1978 B) pode ser pensado nesse sentido. A construção do texto é bastante significativa – e dizer que essa construção é ocasional seria o mesmo que negar a inteligência de Geertz –, já que acaba por direcionar a leitura de modo que a exposição dos “fatos” seja convenientemente descolada da análise – que é também uma proposição teórica. Geertz começa com uma simpática historieta de campo, onde por um incidente com a polícia local, o autor acaba por se esconder com nativos e é através desta experiência que seu trabalho de campo começa efetivamente. Passa então a uma exposição mais dura – e, como sempre, muito bem escrita – do funcionamento das rinhas de galo; e termina com uma analogia pouco convincente das ideais expostas até então com a análise de textos. Não fica claro, portanto, o porquê do entendimento das rinhas de galo enquanto texto: a proposição teórica parece não suportar o embasamento etnográfico – ou o contrário.

O balinês de que trata o texto é uma espécie de ente coletivo genérico. Geertz supõe que todos os balineses compartilham dos mesmos significados; e não dá espaço para que a briga de galos seja experimentada de formas diferentes por diferentes pessoas. Uma faceta cultural de algum modo tomada como representativa de outros; uma polifonia transformada em unísono; a briga de galos como representativa do balinês. A análise de Geertz faz a vida do balinês parecer centrada nas brigas de galos. Sem negar a importância que essa prática possa ter, sua inserção no contexto cotidiano mais amplo não é explorada pelo autor, resultando numa interpretação hermética.

Seu trabalho sobre senso comum (GEERTZ, 2000), por outro lado, evidencia o modo como o autor compreende o mundo social; no texto fica claro um descolamento entre sociedade e cultura, entendidas como sistemas distintos. A influência de Parsons é importante nessa situação. “The Social System”, obra do sociólogo publicada pela primeira vez em 1951, trabalha exatamente por uma visão do mundo social em três domínios distintos: o social, o da personalidade e o cultural (ver PARSONS, 1979). A essa divisão correspondia uma divisão do trabalho entre sociólogos, psicólogos e antropólogos. Exatamente durante a década de 1950, Geertz realizava seu doutorado no departamento de relações sociais da Universidade de Harvard (ver HANDLER & GEERTZ, 1991), criado por Parsons. Essa segmentação do mundo social acompanhou todo essa construção mais ampliada do pensamento de Geertz.

Nesse contexto, para além de definições mínimas essencialistas – como na busca por formas elementares de características que nos são próprias – deve-se entender as maneiras singulares que cada cultura possui em seus processos de

sistema; precisam-se verificar, assim, as estratégias de sistematização dentro da sociedade em si mesma.

É com essa perspectiva que Geertz pretende analisar o senso comum, ou seja, como sistema cultural deliberadamente estabelecido; ou ainda, como um corpo organizado de pensamento deliberado. O que contraria a idéia central surgida do pensamento advindo do senso comum, que se pretende como opinião resgatada diretamente da experiência e não de reflexões deliberadamente elaboradas acerca destas experiências. Opera-se, assim, “uma distinção entre uma mera apreensão da realidade feita casualmente e uma sabedoria coloquial, com pés no chão, que julga ou avalia esta realidade” (GEERTZ, 2000, p. 115).

O bom senso, com isso, precisa ser visto – do mesmo modo que todo sistema cultural – como construção e sujeito a padrões de juízo definidos.

Em suma, é um sistema cultural, embora nem sempre muito integrado, que se baseia nos mesmos argumentos que se baseiam outros sistemas culturais semelhantes: aqueles que os possuem têm total convicção de seu valor e de sua validade. Neste caso, como em tantos outros, as coisas têm o significado que lhes queremos dar (Op. Cit., p. 116).

Uma definição básica do senso comum seria aquilo que o “homem comum pensa quando livre das sofisticadas vaidosas dos estudiosos” (Idem). O bom senso, nesse contexto, teria uma capacidade categorizante e, como tal, em alguma medida estigmatizadora. “O bom senso não é aquilo que uma mente livre de artificialismo apreende espontaneamente; é aquilo que uma mente repleta de pressuposições conclui” (Ibidem, p. 127).

Uma análise transcultural do senso comum só seria possível em termos estilísticos. Existiria, assim, para além do que diz respeito ao conteúdo, características do bom senso observáveis nas diversas culturas; seriam a naturalidade, praticabilidade, leveza, não-metodicidade e acessibilidade. Não se trataria, portanto, de uma sistematização do conteúdo, tarefa impossível por definição, mas “evocar o som e vários sinais que são geralmente reconhecidos como pertencendo ao senso comum” (Ibidem, p. 141).

Essas questões geertzianas aqui apresentadas – cultura como uma teia de significados, apreensão de práticas culturais como textualidades e análise sociológica a partir de sistemas – são centrais para visão da cultura como operadora de práticas. De um lado, temos a definição de um universo simbólico que circunscreve as preocupações antropológicas; de outro se tem um método para dialogar com esse universo e interpretá-lo, a textualização; e por fim, a divisão do mundo social em sistemas é operadora de um cercamento de domínios, que, se pensa a cultura em relação ao social e individual, reserva para o trabalho antropológico a atuação central a partir de apenas um desses domínios.

CORRENTE

Em entrevista concedida a Robert Anderson, Fredrik Barth fez a seguinte afirmação:

Look at this landscape [vista da janela de sua casa em Oslo], I mean, all the trees that fortuitously... the seeds have dropped there, then they aggregate together and create a situation, that yes, you can characterize it by abstract structural things, but it hasn't been generated by those abstractions.

It has been generated by elemental processes where each event is pretty fortuitous. That fascinates me; I think its much more fun than to abstract until you have something that is intellectually clean and exaggerated. And much less able therefore to handle time and change (ANDERSON; BARTH, p. x-xi).

A visão que Barth possui do mundo social caminha nessa direção. Para além das formulações que buscassem seu enquadramento, de modo a desvendar apenas uma série de regularidades, a dimensão que interessa ao autor é a que leva em conta o caráter fortuito da vida cotidiana. Ao invés de excluir o que pudesse comprometer uma harmonia analítica, Barth interessa-se pelos processos; pela interação entre as questões mais rasteiras do dia-a-dia e o constrangimento de certas instituições sociais:

Methodologically, I believe the key element to be the focus on efficient causes: the cultural and interaction enablements and constraints that affect actors, with consequences that can be seen in the patterning of resulting acts and their aggregate entailments. In this way, the micro-level where most of our anthropological observations are located and the macro-level of institutional forms and historical processes, can be integrated. (BARTH, 1990, p. 651).

A análise cultural, nesse contexto, deveria levar em conta a matriz mais ampla de processos com a qual se liga; as questões culturais não podem ser entendidas como sendo destacados da dimensão material e das realidades objetivas, do mesmo modo como essas últimas dimensões isoladamente não podem ser entendidas como explicativas. Barth, seguindo o que chama de uma confluência entre correntes intelectuais divergen-

tes, acredita que as realidades das pessoas são culturalmente construídas. O autor, entretanto, vai além ao pontuar que os padrões culturais são resultados de processos culturais específicos, e que como tal podem ser identificados.

As abordagens estruturalistas e interpretativistas, das quais Barth discorda, “servem como meio para que seus atores consigam evitar todos os aspectos problemáticos do mundo que nos cerca; reafirmam silenciosamente o pressuposto de que a cultura apresenta uma coerência lógica generalizada, sem explorar a extensão e a natureza dessa coerência” (BARTH, 2000, p. 110).

Não se trata, entretanto, de afirmar que não haja padrão nos comportamentos humanos. A proposta do autor é a busca por diversos padrões parciais e aparentemente conflitantes que colaboram na conformação de certo quadro sociológico. A coerência, nesse sentido, deve sempre ser alvo de desconfiança.

Nesse contexto, é necessário que se compreenda o trânsito dos indivíduos entre os diversos universos discursivos, que se interpenetram, sobrepõem, excluem. Deste modo, a construção cultural da realidade não vem de uma fonte única; ao contrário, precisa-se pensar na interação de diversas tradições culturais – de origens diversificadas e nem sempre determináveis – que colaboram na formatação dessa realidade. Uma visão plural pode ser possibilitada a partir da análise através de “correntes de tradição cultural”¹,

cada uma delas exibindo uma agregação empírica de certos elementos e formando conjuntos de características coexistentes que tendem a persistir ao longo do tempo, ainda que nas vidas das populações locais e regionais

várias dessas correntes possam misturar-se (Op. Cit., p. 123).

Barth entende que para identificação desse tipo de corrente, que representariam a coerência na cultura, é necessário que o pesquisador se volte para as questões empíricas e, conseqüentemente para os processos sociais. Deste modo, o trabalho analítico não é produtivo quando se perde em abstrações formais; em primeiro plano deve-se procurar o modo de operar de cada um desses componentes culturais, empregando “metaphors of process, focused activity, marginal change, cumulative transformation, and above all think more imaginatively in terms of determined models of formative, generative processes (BARTH, 1990, p. 652)”.

Essa proposta parece ainda mais interessante, segundo o autor, quando o antropólogo estuda sociedades diferentes da sua. Essa perspectiva foi, por exemplo, importante para o trabalho de Barth em Bali, pois “o conjunto das imagens luxuriantes do bali-hinduísmo parece basear-se em premissas e epistemologias diferentes das nossas, e conseqüentemente é difícil rastrear e compreender sua existência se ela for abstraída de um contexto de práxis social” (BARTH, 2000, p. 125).

O conceito de cultura com o qual trabalha Barth é, deste modo, também de natureza semiótica, ao passo que as correntes de tradição cultural são entendidas como universos discursivos que compartilham certos significados. A ênfase, entretanto, é para os significados em uso, de modo que o entendimento de como operam é fundamental para uma reconceptualização da cultura. “Desse modo, devemos ser capazes de identificar as partes envolvidas nos discursos que se dão, e ‘o segmento do processo do mundo infinito e sem sentido sobre os quais elas conferem significado e sentido’” (Op. Cit., pp. 127-128).

O lugar do significado na teoria cultural de Barth, nesse contexto, é fundamental e o autor faz observações importantes com relação a sua compreensão. A primeira delas é a de que o “significado é uma relação”; assim, para além de algo cristalizado enquanto expressão cultural, trata-se de uma relação entre observador e o signo. O significado, desta maneira, deve ser visto como algo atribuído, de modo que só pode ser entendido na relação do ator e de um fragmento de cultura com as experiências e conhecimentos desse ator específico.

Outro ponto explorado por Barth é o fato da “cultura ser distributiva”, ou seja, seu compartilhamento não é absoluto. Atores diferentes têm acessos diferentes às estruturas significativas; algumas vezes, “as estruturas mais significativas da cultura – ou seja, aquelas que mais conseqüências sistemáticas têm para os atos e relações das pessoas – talvez não estejam em suas formas, mas sim em sua distribuição e padrões de não-compartilhamento” (BARTH, 2000, p. 128).

No mesmo sentido, os atores devem ser pensados como estando sempre posicionados. Deste modo, para além da relação entre vivência individual, cultura e contexto, deve-se atentar para o modo como os significados operam e diferenciam relações entre os atores. Barth recomenda que, para além do diálogo com os nativos, os antropólogos dêem importância para os diálogos entre os próprios nativos. Seria revelado, assim, que os diferentes atores compreendem o mesmo evento de maneiras distintas, de acordo com a posição que ocupam em determinada situação sociológica.

Barth ressalta, por fim, que os eventos não podem ser entendidos em termos de intenções individuais de atores individuais; ao contrário, eles

seriam resultado do jogo entre causalidade e interação social. Trata-se, portanto, da faceta fortuita da ação social, que ressalta seu caráter dinâmico, que opera por meios processuais. “Precisamos incorporar ao nosso modelo de produção da cultura uma visão dinâmica da experiência como resultado da interpretação de eventos por indivíduos, bem como uma visão dinâmica da criatividade como resultado da luta dos atores para vencer a resistência do mundo” (BARTH, 2000, p. 129).

É importante termos, em mente, a partir de Barth, o caráter dinâmico da cultura, de maneira que suas interlocuções consigam se estabelecer em termos processuais. Por outro lado, é central reconhecer algumas das dimensões dos significados compartilhados que compõem a cultura: eles são distributivos, de modo que nem todos os agentes de determinada situação social elaboram interpretações coincidentes; no mesmo sentido, é importante ter em mente de que um indivíduo se relaciona com certa porção de cultura a partir de categorias anteriormente estabelecidas; e, por fim, os significados precisam ser pensados como relações entre observador e signo.

ESTRUTURA

Em “Cultura e Razão Prática”, Sahlins explora a noção de que para além de uma razão prática – uma visão utilitária da ordem social que teria na maximização de relações meios-fins com intuito de manutenção da população humana ou da ordem social seu pilar explicativo –, existe uma razão de natureza simbólica ou significativa. Toma, deste modo,

como qualidade distintiva do homem não o fato de que ele deve viver num mundo material, circunstância que compartilha com todos os organismos,

mas pelo fato de fazê-lo de acordo com um esquema significativo criado por si próprio, qualidade pela qual a humanidade é única. Por conseguinte, toma-se por qualidade decisiva da cultura (...) não o fato de essa cultura poder conformar-se a pressões materiais, mas o fato de fazê-lo de acordo com um esquema simbólico definido, que nunca é o único possível. Por isso, é a cultura que constitui utilidade (SAHLINS, 2003, pp. 7-8).

O trabalho de Sahlins tem por questão central o fato de estruturas simbólicas estarem presentes nas utilidades materiais. Bastante erudita, a obra é um diálogo, principalmente, com o marxismo e o estruturalismo, afirmando os caracteres localizados culturalmente do último e historicamente do primeiro. Se o projeto de Sahlins soa pretensioso – já que acaba por formular uma espécie de meta-teoria que pudesse de algum modo abarcar e localizar os ímpetos das duas correntes teóricas citadas –, a maneira como o autor conduz o texto e a solidez da bibliografia que utiliza servem para contrabalançar a sensação. A empreitada intelectual a que se propõe é, portanto, admirável e justifica-se no sucesso obtido pelo trabalho – amplamente citado, debatido e editado. Há que se criticar, entretanto, o modo pouco cuidadoso como o autor faz generalizações e como compara situações etnográficas bastante distintas.

O foco da teoria de Sahlins é o debate entre o prático e o significativo, que seria determinante para as ciências humanas de modo geral. Aos debates acerca das diversas relações entre o objetivo e o subjetivo, a Antropologia, de seu lado, proporia algo diferente: “um terceiro termo, a cultura, não simplesmente mediando a relação humana com o mundo através de uma lógica social de significados, mas compreendendo através daquele esquema os termos objetivos

e subjetivos relevantes da relação” (SAHLINS, 2003, p. 9).

É nesse contexto que o conceito de significado se mostra pertinente para Sahlins, pois a cultura deve ser entendida como “ordens de significado de pessoas e coisas” (Idem). O autor propõe que essas ordens de significado são sistemáticas – e não emanções caóticas do espírito humano – e que o papel do antropólogo seria desvendar esse sistema. É deste modo que pretende desautorizar a idéia de que os costumes seriam meras expressões fetichizadas das utilidades materiais da ordem social.

Os significados das ações humanas seriam formatados como projeções do esquema cultural que as sustentam num contexto específico; os efeitos da ação, portanto, seriam dados por uma relação de significação entre essa referência pontual – a ação – e a ordem existente – a estrutura –, de modo que o evento pode ser entendido como catalisador de uma relação simbólica. E é no desdobramento do evento que, a partir da ação, a estrutura pode ser modificada.

O significado, nesse contexto, não

cria as forças materiais reais, mas, na medida em que estas são empregadas pelo homem, o significado cinge-as e governa sua influência cultural específica. Não se trata, então, de dizer que as forças não têm efeito real; simplesmente que elas não têm um efeito particular e também nenhuma existência cultural efetiva fora de sua integração em esquema simbólico e histórico dado. A mudança começa com a cultura, não a cultura com a mudança (Op. Cit., p. 31).

Sahlins reelabora questões do estruturalismo para estudar cultura e

história: “sincrônico a princípio, ele [o estruturalismo] oferece a análise racional mais elevada para o estudo da diacronia” (Op. Cit., p. 29). É curioso que as idéias colocadas por Sahlins aqui pareçam mais palatáveis do que em seu trabalho posterior, notadamente “Historical Metaphors and Mythical Realities” (1981). Em “Cultura e Razão Prática”, as colocações são feitas como apreciações do Estruturalismo, e não exatamente em termos apoloéticos. Digo “exatamente” porque Sahlins ocupa um grande número de páginas fazendo uma reinterpretação estruturalista – de sucesso dentro do que propõe – de um trabalho anterior. Mas a questão da história, apesar de presente na avaliação teórica, não está presente na re-análise dos dados etnográficos. Se no trabalho de 1981 Sahlins pretende explicar um evento passado, a prova a que coloca a teoria é, no caso de “Cultura e Razão Prática”, menos ardilosa.

De qualquer modo, quando perguntado sobre sua experiência na França com Lévi-Strauss, Sahlins faz as seguintes observações:

Impossible to summarize what I learned in 1968–9 in Lévi-Strauss’s Laboratoire at the Collège. Allow me to epitomize: In 1969 I gave a seminar at the Labo on certain traditional systems of trade in Australia and Melanesia, prefaced by the disclaimer that I was no structuralist, as I was not talking about the exchange of women or words but of real-practical material infrastructure – the analysis of which, in any case, Lévi-Strauss had already conceded to Marx. In the discussion, Lévi-Strauss claimed that I was after all a structuralist, since what I had demonstrated in these material exchanges corresponded to certain structures of marital exchange he had described in *The Elementary Forms of*

Kinship. I protested by citing the passage in *La Pensée Sauvage* where he says that structuralism is specifically a science of the superstructures. 'True', he replied, 'but you have to understand that I learned my anthropology at the feet of Franz Boas and Robert Lowie, who were speaking with reservation Indians about the customs of past generations' – 'the archaeology of the living', he called it. 'Nobody was paying attention to the current existence of the Indians. But now', he said, 'we have to extend structuralism to the infrastructures'. I replied that I thought his restriction of structuralism to the superstructures was a matter of scientific principle, so I had to ask, 'Just what is structuralism?' 'Énfin', he said, 'c'est la bonne anthropologie'. Of course, on those terms I agreed I was a structuralist (SAHLINS, 2008, p. 322).

Com relação ao marxismo, a preocupação de Sahlins era dialogar com o materialismo histórico enquanto articulador metodológico para a Antropologia. O contato com diversas culturas trouxe outras realidades sociais, em que a questão material era menos central – assim como o uso do marxismo parecia ser enquanto ferramenta teórica. Uma dessecação estrutural da vida social – a clássica dicotomia superestrutura e estrutura – parecia pouco útil ao trabalho antropológico: não só é difícil diferenciar nessas sociedades os aspectos materiais dos sociais – não que seja fácil na sociedade ocidental... –, como o interesse prático do homem na produção é uma construção simbólica, e esse interesse é completamente imbricado na lógica material. O próprio capitalismo pode ser entendido, portanto, através de um sistema simbólico construído.

Pode-se dizer que se a produção reflete o esquema geral da sociedade, ela não está senão se olhando no espelho.

Mas seria dizer a mesma coisa, e de uma forma que não descarta o entendimento já estabelecido do nosso próprio sistema e permite a comparação com os outros, observar que na cultura ocidental a economia é o lócus principal da produção simbólica. Para nós, a produção de mercadorias é ao mesmo tempo o modo privilegiado da produção simbólica e de sua transmissão. A singularidade da sociedade burguesa não está no fato de o sistema econômico escapar à determinação simbólica, mas em que o simbolismo econômico é estruturalmente determinante (SAHLINS, 2003, p.209).

Sahlins acaba, portanto, por motivar uma visão do marxismo como auto-consciência crítica da sociedade capitalista, fazendo da verdade do materialismo histórico ela própria histórica. E o modo como estabelece o diálogo entre a questão simbólica e a ordem material é relevante; dizer que a produção estrutura as relações sociais exatamente por ser o centro da produção simbólica na sociedade moderno-capitalista representou um passo importante para construção de uma visão não-unívoca da sociedade moderna.

Tem-se, assim, uma teoria cultural que está centrada em ordens de significado. Estaria em jogo, na análise cultural, a identificação de dinâmicas entre eventos e estrutura, gerando novas categorias para ordem simbólica. Por outro lado, é central em sua análise a maneira como identifica certos centros de produção simbólica, que nas sociedades moderno-contemporâneas seria a própria ordem capitalista.

COMPARANDO TEIAS, ESTRUTURAS E CORRENTES

Apesar das diferentes ênfases para conceito, cultura para Geertz, Sahlins e Barth é traduzível em significados.

As diferenças de ênfase podem ser vistas no modo como operam analiticamente: Geertz pensa em teias de significados; Barth utiliza-se de correntes de tradições culturais que representariam universos discursivos significativos; Sahlins pensa em termos de estruturas, que apesar de não serem definidas de modo explícito, relacionam-se com signos e significados.

Geertz, assim, trabalha com significados de modo um tanto destacados do tecido social; sua análise efetivamente, para além da teoria que propõe, centra-se em formas culturais particulares – como é o caso da briga de galos – e sua conexão com o restante da vida cultural parece não ser levado em conta. Além disso, o trabalho de Geertz entende os significados de modo unívoco, como se pessoas de uma mesma cultura partilhassem necessariamente os mesmo significados da mesma forma. Existe, assim, uma preocupação com uma forma cultural mínima, onde se percebe um todo cultural harmônico.

Barth tem interesse pelos processos mais longos e sua reverberação no cotidiano imediato; preocupa-se com a tradição e suas implicações na interação. Sem ser um interacionista clássico – apesar de ter estudado em Chicago na década de 1950 e ter sido colega de Goffman –, a Antropologia de Barth desenvolve-se em torno das relações entre indivíduos. Se existe uma preocupação entre as tradições que são atribuidoras de significados, não é excluído o fato de que esses significados não são compartilhados por todos e que o lugar que ocupa um indivíduo em determinado evento é definidor do significado atribuído.

Sahlins, por sua vez, pretende a elaboração de uma estrutura que pudesse ser interpretada também diacronicamente. Os significados, assim, seriam ordenado-

res de coisas ou pessoas em determinada cultura; e esse processo de ordenação seria feito através de um esquema simbólico apreensível. A estrutura, portanto, funcionaria como um contexto para significação; e se a estrutura se modifica através da ação ao longo do tempo, os significados atribuídos às ações também se modificam.

Sahlins e Barth, assim, possuem interesse na questão da história. Sahlins preocupa-se em identificar as mudanças da estrutura ao longo do tempo: a estrutura na história; já em Barth, a diacronia apresenta-se por conta da preocupação que o autor possui com a tradição cultural enquanto informadora do presente. Os significados são construídos ao longo do tempo.

Implícito nas três análises está o fato de a cultura ser tomada como apreensível; na verdade, essa talvez seja uma condição da Antropologia. Para além disso, Geertz propõe que a cultura seja pública – e Sahlins parece fazer o mesmo. Barth, ao contrário, entende a cultura como sendo distributiva, e que o não-pertencimento seria, na verdade, revelador.

Viu-se, portanto, modos distintos de trabalhar com as noções de cultura. Se conceito permeia a análise dos três autores, seus lugares são em absoluto distintos e acabam por serem caracterizadores das teorias antropológicas propostas por Geertz, Barth e Sahlins, bem como de suas visões do universo social e dos problemas sociológicos com os quais pretendem dialogar.

LINHAS PARA UMA DEFINIÇÃO DA GESTÃO CULTURAL

Os modos como os Geertz, Barth e Sahlins exploram o conceito de cultura têm uma relação bastante próxima, como vimos, com as maneiras como compre-

endem a prática antropológica. Nesse sentido, o horizonte de suas conceituações é a possibilidade de operar essas construções conceptuais para a realização etnográfica. A partir da retomada das características centrais dos conceitos de cultura desses autores, tentar compreender como essas questões podem ajudar a pensar a gestão cultural é um exercício interessante.

Sahlins preocupa-se, como vimos, desvencilhar de um utilitarismo que teria pouca utilidade para pensar as práticas culturais. Ou seja, os estudos sobre cultura não deveriam ocupar-se de entender questões simbólicas a partir de fórmulas utilitaristas, focada em ganhos materiais. O autor consegue estabelecer um diálogo efetivo entre a questão simbólica e a material; entre a maneira como a produção estrutura as relações sociais exatamente por ser o centro da produção simbólica no mundo moderno-contemporâneo.

A gestão cultural, como prática das sociedades contemporâneas ocidentais, reside – de maneira mais ou menos direta, dependendo da largura com que se compreende o conceito – exatamente nesse imbricamento entre material e simbólico. Não é o caso de explicá-la e instrumentalizá-la somente através de práticas habitualmente ligadas ao campo material; é necessário que se consiga articular tanto as dimensões simbólicas como as utilitárias, articular cultura e razão prática – já que elas não são verdadeiramente divisíveis.

Esse é um ponto fundamental para definição da prática e da formação do gestor cultural. De um lado, há uma série de relações que se ligam à áreas mais duras do conhecimento ou a práticas socialmente compreendidas como sendo de natureza puramente administrativa. Mas de outro há um universo sensível com o qual o gestor precisa lidar cotidianamen-

te. A feitura dessa mediação, entre mundos aparentemente distantes, é uma característica fundadora da gestão cultural.

Se a cultura é um conceito dinâmico, como propõe Barth, cuja prática cotidiana é insumo para sua constante construção, as ciências que se utilizam da idéia precisam preconizar um trabalho de apreensão que se reconheça enquanto interpretação. Da polissemia da cultura nascem seus múltiplos usos. Cabe identificar, aqui, como o faz a gestão cultural. Geertz sugere que a melhor forma de entender o objeto de uma ciência ou disciplina é verificar o que os seus praticantes fazem.

Os gestores culturais preocupam-se com a concepção e distribuição de produtos artísticos, com as políticas públicas para a cultura, com as dotações de patrocínio de empresas, com os trabalhos sociais culturalmente orientados do terceiro setor; a questão, entretanto, é identificar para onde direciona essa prática, com que objetivo é feita, privilegiando quais atores sociais envolvidos no processo.

Pode-se entender a gestão cultural como aquela que facilita o consumo de bens culturais, ressaltando a capacidade de transformação advinda do exercício crítico incitado por essa prática entre os envolvidos nesse processo. A questão nesse caso, entretanto, é definir quais bens de consumo são culturais, ou melhor ainda, quais, contemporaneamente, não o são – haja vista a argumentação de Sahlins exposta no início do texto e também a *objetificação* de Baudrillard ou a *colonização do imaginário* de Jameson, para buscar amparos teóricos mais diversificados.

Argumentar, de outro lado, acerca da preconização do empoderamento dos beneficiários de uma gestão cultural pode

parecer uma saída; mas se precisa definir quem são esses beneficiários – já que podem, virtualmente, variar dos espectadores de uma peça de teatro aos acionistas de uma sociedade anônima. Para além disso, dá poder como? Ou ainda, o que os empoderados farão com essa nova – e miraculosa – capacidade auto-gestão? Em que caminho será usado esse poder? Isso será estratégia da gestão cultural proposta?

Existem gestões de produtos artísticos, gestões públicas baseadas em plataformas políticas, gestões de ONGs (muitas vezes baseadas, também, em plataformas políticas...); gestões, enfim, que lidam de forma mais explícita – é imprescindível admitir – com mundos de símbolos criados para serem símbolos. Admitir-se um gestor cultural, nesse contexto, poderia ser uma espécie de filiação, seria assumir a *possibilidade* de produzir ideologia inerente a qualquer prática social – possibilidade essa que a maioria dessas práticas pretende esconder: “o caráter simbólico básico do processo [de trocas materiais, e portanto sociais] fica totalmente às escondidas dos participantes” (SAHLINS, 2004, p. 210) – mas com um objetivo específico.

Toda gestão que se diz cultural, portanto, pressupõe um posicionamento político, seja ele de que teor for. Por outro lado, sua definição é dada enquanto posicionamento que tem por definição a articulação de práticas diretamente ligadas e socialmente reconhecidas como simbólicas; deliberadamente criadas com tal fim.

A gestão cultural nessa perspectiva é a prática socialmente reconhecida que cria as condições de possibilidade – materiais e simbólicas – para que ações, instituições e projetos que engendram significados ganhem um espaço singular nas experiências humanas.

Se, como vimos, a cultura é formada por teias de significados e seus estudos, a gestão cultural não se ocupa de todas as práticas culturais. Os significados socialmente compartilhados permeiam nossos cotidianos, são condicionais para vida humana em sociedade. Mas há momentos em que certos conjuntos de significados, sejam eles contidos numa obra de arte ou num ritual, ganham um status singular, socialmente estabelecido, que os destaca das práticas comezinhas cotidianas.

A gestão cultural, deste modo, se ocupa de criar os meios para que certas práticas culturais – num universo de significados certamente muito mais amplo – ganhem um espaço singular para certa coletividade. A gestão cultural, portanto, se sustenta a partir de critérios socialmente reconhecidos para operar essa transposição, do comezinho para o que deve ser lembrado, visto e/ou disseminado. Nesse sentido, opera para a partir de um sistema de relações entre pessoas e instituições, que, articulados, formatam a produção, a distribuição, o uso e o consumo de algumas dessas práticas, objetos e ações culturais.

Esse processo de singularizar e dar status especiais a certas práticas culturais passam, na maioria das vezes, por alguma objetivação operada pela gestão cultural. É nesse sentido que uma festa cotidiana de certa comunidade pode ser tomada, num processo de objetivação que passa por práticas de gestão, como patrimônio imaterial; ou ainda, mais comumente, integrar certo projeto cultural, como um festival, por exemplo.

Essas objetivações operadas pela gestão cultural têm características centrais e recorrências importantes. Podem ser traduzidas em políticas culturais, projetos culturais, ações culturais, entre

outras. Uma outra objetivação da gestão cultural está relacionada a espaços que são criados com o fim específico de abrigar a exposição, disseminação, uso e/ou consumo de certa prática cultural, os “espaços culturais”.

Os espaços culturais, por exemplo, são assim classificados por serem alvo de uma agência específica, de esforços de pessoas e instituições articulados, para que certa atividade ou atividades culturais ocorram sistematicamente num determinado espaço. É importante ter em mente, contudo, que nos interessam aqueles espaços culturais que são criados e mantidos a partir da intervenção de mecanismos de gestão.

Uma Igreja, por exemplo, pode ser compreendida como um espaço de natureza cultural, já que é um lugar onde, a partir de esforços individuais e coletivos, uma atividade cultural específica ocorre sistematicamente. Mas uma Igreja só nos interessa como espaço cultural se for alvo de intervenções de práticas de gestão cultural. Assim, uma Igreja que está passando por um processo de tombamento e restauro ou que é alvo de um projeto cultural, como a realização de concertos de música sacra, ou que é visitada periodicamente por conta de sua relevância arquitetônica, se torna um espaço cultural passível de gestão cultural institucionalizada.

A agência objetivadora mais central da gestão cultural é, sem dúvidas, o projeto cultural. Ele é uma articulação discursiva que medeia a mudança de status de certo conjunto de significados para que possam ser reposicionados numa estrutura simbólica. A partir dele, têm-se a definição de ações a serem efetuadas, bem como o tempo, custos, recursos humanos, necessários para essa transformação.

Esse processo de reposicionamento coloca em contato inúmeros agentes, tanto gestores culturais como profissionais de outras naturezas. Essas diferentes objetivações que compõem a gestão cultural são traduzíveis numa divisão do trabalho específica. A interpolação mais óbvia é a dimensão do executor ou idealizador de um projeto e seus financiadores, sejam eles agentes públicos ou privados. Nesse sentido, um projeto cultural é o que estabelece parâmetros dessa relação em variados aspectos. E coloca em contato os gestores culturais responsáveis por esses pólos.

O gestor cultural, deste modo, é o operador de processos de objetivação que singularizam certo conjunto de significados a partir do contato com outros gestores. Cabe retomar, finalmente, uma característica central para cultura explorada por Barth, seu caráter distributivo.

A partir dessa proposição, temos que a cultura não é acessada do mesmo modo por todos os agentes que têm contato com um conjunto de significados. Barth dá o exemplo de um cortejo fúnebre que, se é acompanhado por diversas pessoas, tem apreensões distintas por cada uma delas: um familiar do morto tem um tipo de participação no processo; o oficiante, outro; um passante relaciona-se com a situação de maneira diferente.

Nos processos de gestão cultural, essa proposição tem duas implicações. A primeira delas diz respeito aos modos como cada um dos diversos agentes que são colocados em contato por práticas de gestão significam suas relações, tanto entre si como com o produto ou ação cultural propostos. O segundo ponto se relaciona à natureza mesma do conjunto de significados a partir dos quais os gestores culturais atuam inicialmente e transformam em alvos de seus projetos culturais.

Singularizar certo conjunto de significados faz com que as relações estabelecidas com eles sejam também elas re-significadas. Assim, uma atuação da gestão cultural para fazer com que uma festa popular seja transformada em um festival faz com que as maneiras como essa era inicialmente vivida seja modificada. Talvez resida aí uma das questões políticas centrais das práticas de gestão cultural.

Como propõe Guattari há uma série de profissionais que têm atuação vocacionada para modificar os modos como os sujeitos se relacionam com o mundo; seriam aqueles mais propícios a “produção social de subjetividade”. A prática de gestão cultural, desta maneira, poderia deve ser pensada como um posicionamento num universo simbólico que reordena, a partir de objetivações, algumas relações entre sujeitos e o mundo.

Nesse contexto, a ação de um gestor cultural é situada num universo de significados já existente – seria possível pensar a ação cultural, em alguns casos, na fórmula evento-estrutura-mudança proposta por Sahlins: um evento é compreendido a partir de categorias estruturais já conhecidas, mas por sua ação a estrutura pode ser, aos poucos modificada.

Essa questão é central para que o gestor cultural se assujeite de sua prática enquanto modificador, mesmo que de impacto reduzido, dependendo de suas ações, de estruturas sociais. O reposicionamento de certos significados tem implicações para os agentes que já o reconheciam como tal. Nesse sentido, a prática da gestão cultural deve ser refletida e, se pode funcionar como impulsionadora de certas atuações de modo positivo, pode também servir apenas para que certos agentes, institucionais ou não, tirem proveito de suas práticas sem levar em conta seus impactos para outros grupos.

A gestão cultural, portanto, parte, por um lado de um universo cultural amplo, marcado pelo compartilhamento de redes de significados; mas por outro, tem-se a singularização de alguns conjuntos desses significados através de objetivações específicas, que se perpassam a ordem material, não devem ser pensadas como tendo como fim último o utilitarismo ou o ganho econômico.

Bibliografia:

ANDERSON, Robert; BARTH, Fredrik. Interview with Fredrik Barth. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Vol. 2, n. 2, 2007, pp. i-xvi.

BARTH, Frederik. A análise da cultura nas sociedades complexas. IN: LASK, Tomke (org.). *O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, pp. 107-119, 2000.

BARTH, Fredrik. On the Study of Social Change. *American Anthropologist*, Vol. 69, n. 6, 1967, pp. 661-669.

BARTH, Fredrik. The Guru and the Conjuror: Transactions in Knowledge and the Shaping of Culture in Southeast Asia and Melanesia. *Man*, Vol. 25, n. 4, 1990, pp. 640-653.

BONET, Lluís. *Gestion de projectos culturale*. [s.n.b.]

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território, População*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GEERTZ, Clifford. Descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. IN: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978 A.

GEERTZ, Clifford. O senso comum como um sistema cultural. IN: *O saber Local*. Petrópolis: Vozes, 2000.

GEERTZ, Clifford. Um jogo absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa. IN: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978 B.

HANDLER, Richard; GEERTZ, Clifford. An Interview with Clifford Geertz. *Current Anthropology*, Vol. 32, n. 5, 1991, pp. 603-613.

JAMESON, Frederic. *A Virada Cultural*. São Paulo: Record, 2006.

PARSONS, Talcott. *The Social System*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SAHLINS, Marshall. *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1981.

SAHLINS, Marshall. Interview with Marshall Sahlins. *Anthropological Theory*. Vol. 8, n. 3, 2008, pp. 319–328.

SAHLINS, Marshall. On the Sociology of Primitive Exchange. IN: *Stone Age Economics*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1972.

¹ O termo em inglês, “streams of cultural tradition”, é mais feliz para definir o que Barth pretende enfatizar com sua metáfora. A corrente de que o autor fala está mais ligada a correnteza dos rios do que às correntes com elos.

Contato:

Caio Gonçalves Dias
caiogdias@gmail.com

Artigo recebido em Maio de 2011

Artigo aprovado em Maio de 2011

Disponível em <http://www.pragmatizes.uff.br>

Amereida en Valparaíso: un sueño utópico del siglo XX
Amereida em Valparaíso: um sonho utópico do século XX
Amereida in Valparaiso: an utopian dream of XXth Century

Roberto Segre*

Palabras clave:

Arquitectura Latinoamericana
Arquitectura Chilena
Utopía Latinoamericana
Enseñanza de la Arquitectura
Amereida

Resumen:

En 1952 se produce un cambio radical en la enseñanza de la arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, por iniciativa del arquitecto chileno Alberto Cruz Covarrubias y el escritor argentino Godofredo Tommi. El nuevo punto de partida se basa en asumir la significación poética de la arquitectura como expresión del talento individual del creador; así como también de promover la inserción de alumnos y profesores en la realidad latinoamericana. El proyecto arquitectónico se inicia con un acto poético colectivo – llamada *phalène* –, que concreta la obra en un proceso dinámico y cambiante, sin definir formas y espacios *a priori*. Así surgieron en 1970 las viviendas y los edificios públicos de Ciudad Abierta Amereida, que materializa la utopía social y constructiva del equipo docente de la Universidad, cuyo proceso de transformación se mantiene hasta la actualidad. En un terreno situado a 30 kilómetros de Viña del Mar, en Ritoque, conformado por colinas y dunas frente al Océano Pacífico, se construyeron en forma aleatoria las ágoras que contienen las actividades sociales al aire libre, algunos edificios para la vida cultural – la sala de música –, un anfiteatro, un cementerio y las casas de los profesores, construidos por ellos mismos con la participación de los alumnos. Su configuración refleja la influencia del Surrealismo y de los movimientos artísticos contestatarios de los años sesenta. La cultura latinoamericana es asumida a través de la herencia cultural latina, una de las principales componentes de la historia regional: de allí, la relación con Virgilio y la Eneida que justificó la denominación de Amereida al conjunto de Ciudad Abierta. Esta experiencia utópica de la segunda mitad del siglo veinte, constituye una contribución importante, al representar un camino alternativo y cuestionador de los movimientos estéticos consagrados en la arquitectura de América Latina.

* Professor Titular, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Doutor em Ciências das Artes, Havana Cuba, Universidade de Havana; Doutor *Honoris Causa*, Instituto Superior Politécnico “José Antonio Echeverría”, Havana, Cuba; Doutor em Planejamento Regional e Urbano, IPPUR, UFRJ. Pesquisador 1 A do CNPq; Pesquisador Emérito da FAPERJ.

Resumo:

Em 1952 acontece uma mudança radical no ensino da arquitetura na Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, pela iniciativa do arquiteto chileno Alberto Cruz Covarrubias e o escritor argentino Godofredo Iommi. O ponto de partida é baseado na proposta de assumir a significação poética da arquitetura como expressão do talento individual do criador; assim como também de promover a inserção de estudantes e professores na realidade Latino-Americana. O projeto arquitetônico é iniciado em um ato poético coletivo – denominado *phalène* – que concretiza a obra em um processo dinâmico e mutante, sem definir a priori formas e espaços. Em 1970 foram criadas as moradias e edifícios públicos da Cidade Aberta Amereida que concretiza a utopia social e construtiva da equipe docente da Universidade, cujo processo de transformação se manteve até hoje. Em um terreno localizado a trinta quilômetros de Viña del Mar, em Ritoque, caracterizado por colinas e dunas na frene do Oceano Pacífico, foram construídas aleatoriamente as ágoras que contém as atividades sociais ao ar livre; alguns edifícios dedicados a vida cultural – o salão de música –, um anfiteatro, o cemitério e as casas dos professores, produzidas por eles mesmos com a colaboração dos alunos. As formas que as caracterizam refletem a influência do Surrealismo e dos movimentos artísticos contestatários dos anos sessenta. A cultura Latino-Americana é assumida através da herança cultural latina, uma das principais componentes da história regional: daí, o relacionamento com Virgílio e a Eneida como justificativa do nome Amereida outorgado ao conjunto da Cidade Aberta. Esta experiência utópica da segunda metade do século vinte, constitui uma importante contribuição, ao representar um caminho alternativo e questionador dos movimentos estéticos já consagrados na arquitetura da América Latina.

Palavras chave:

Arquitetura Latino-Americana
Arquitetura Chilena
Utopia Latino-Americana
Ensino da Arquitetura
Amereida

Key words:

Latin American Architecture
Chilean Architecture
Latin America utopia
Architectural Teaching
Amereida

Abstract:

In 1952 came a radical change in architecture teaching at Valparaíso *Pontificia Universidad Católica*: the Chilean architect Alberto Cruz Covarrubias and the Argentine writer Godofredo Iommi introduced that revolution. The new starting point would encompass the poetic significance of architecture as an expression of the designer's singular talent, as well as involving students and teachers within Latin-American reality. The architectural design begins with a collective poetic act — called "*phalène*" —, which identifies the work into a dynamic and changing process, without defining forms and spaces a priori. In 1970, it was begun the complex of dwellings and public buildings of "*Ciudad Abierta Amereida*", embodying the social utopia and constructive techniques of the teaching staff of the school, which is kept until today. In a site located thirty kilometers from Viña del Mar, in Ritoque, noticeable by its hills and dunes overlooking the Pacific Ocean, "*agoras*" for outdoor social activities were randomly constructed, some buildings for cultural life — a music room — an amphitheater, a cemetery and the teachers' houses, built by themselves with the help of the students. Its configuration reflects the influence of Surrealism and the art movements of the sixties. Latin-American culture is taken through its Latin cultural heritage, the main component of the regional history: hence, the relationship with Virgil and the epic poem *Aeneid* as a justification for the name *Amereida* given to the "Open City" complex. This utopian experiment of the second half of the twentieth century is an important contribution representing an alternative approach for questioning aesthetic movements already present in Latin-American architecture.

Amereida en Valparaíso: un sueño utópico del siglo XX¹

Según el pensador rumano Emil Cioran² el mundo actual está más próximo del Apocalipsis que de la salvadora búsqueda de la utopía. En sólo una década desde el inicio del nuevo milenio, hemos asistido a continuos conflictos armados y tensiones religiosas que ocasionaron el magnicidio del WTC; a devastadores tsunamis, terremotos, sequías e inundaciones; a una profunda e interminable crisis económica mundial que generó millones de desempleados en el mundo desarrollado; un despilfarro estético y de recursos en la arquitectura corporativa de las grandes metrópolis, acompañados por la contrapartida del crecimiento exponencial de la población pobre, identificado en términos habitacionales con el *Planet of Slums* vaticinado por Mike Davis³. Ante este panorama sombrío y pesimista alcanzó una significativa vigencia la experiencia docente, arquitectónica y urbanística que desde hace más de medio siglo (1952) se desarrolla en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Basada en la integración íntima de alumnos y docentes en busca de los fundamentos poéticos de la creación artística, ella suscitó la necesidad de una vida en comunidad que se materializó con la creación de la Ciudad Abierta Amereida (1970), por iniciativa del arquitecto chileno Alberto Cruz Covarrubias (1917) y el poeta argentino Godofredo Iommi (1917-2001) con un grupo de profesores de la Escuela.

Asumir la palabra y la poesía como germen inicial del proyecto arquitectónico, identificado en primer lugar con sus contenidos estéticos y culturales, surgido a su vez de la capacidad creadora de cada

diseñador y enraizado en principios éticos y morales en el diálogo persistente entre alumnos y docentes, fue una constante en la metodología de diseño aplicada en la escuela a lo largo de cuatro décadas. El objetivo primordial, según palabras de Michael Löwy⁴, es motivar en los estudiantes “la pasión, la imaginación, la magia, el mito, el sueño, lo maravilloso, la revuelta, la utopía”; atributos que gestarían todo proyecto arquitectónico. En los años cincuenta, para lograr estos objetivos fue necesario llevar a cabo en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso un radical cuestionamiento de la enseñanza académica de la arquitectura, y eliminar la fría distancia entre alumnos y profesores, el estudio predominantemente libresco y teórico, y superar la ausencia de una experiencia práctica cotidiana que insertase a los estudiantes en la vida social urbana. Al mismo tiempo, en un mundo cada vez más dominado por el consumismo frívolo, el exhibicionismo formal, el predominio de la especulación inmobiliaria en las construcciones de las clases medias y altas; así como la pérdida del contenido humanista en las grandes metrópolis; lograr el difícil vínculo entre la actividad proyectual y un estilo de vida ascético y espartano, inspirado en los ideales éticos y estéticos que rigieron la arquitectura popular a lo largo de la historia.

En realidad, estas ideas no son nuevas. El cuestionamiento de los sistemas políticos, religiosos y filosóficos dominantes, ya en la antigua Grecia, motivaron la formación de pequeños grupos sociales alternativos, casi comunidades utópicas: recordemos el Jardín de Epicuro en Atenas; y el desarrollo del escepticismo y el estoicismo, tanto en Grecia como en Roma⁵. La relación entre comunidad y arquitectura se remonta tanto a las cofradías de constructores medievales, a las corporaciones artesanales dedicadas a la construcción de las catedrales en las que

existía una íntima relación entre arquitectos, escultores, constructores y aprendices, unidos por el fervor de llevar a cabo el mayor símbolo de la comunidad urbana; como a la búsqueda de la representación de la utopía urbana sobre la Tierra en los tratados religiosos, desde San Agustín hasta Campanella. En el siglo XIX, con la Revolución Industrial y el inicio del contexto arquitectónico *kitsch* creado por la burguesía, William Morris y John Ruskin se opusieron a la banalización estética del mundo material, alejada de la creación basada en el vínculo entre arquitectos, artistas y artesanos, identificados por el respeto a la naturaleza y la valorización del uso de los materiales tradicionales; y fomentaron la creación de pequeñas comunidades productivas de objetos de uso artesanales⁶. También volvió a surgir con los socialistas utópicos, la imagen de la ciudad ideal basada en relaciones sociales justas y equilibradas. Con el advenimiento de la “civilización maquinista”, la escuela del Bauhaus (1919-1933) buscó un equilibrio entre el arte, la artesanía, la arquitectura, el diseño y la máquina; y al mismo tiempo lograr la integración de alumnos y profesores en la vida cotidiana, alternando el trabajo con el tiempo libre, desarrollados en el conjunto formado por el edificio docente, la residencia estudiantil y las viviendas de los maestros⁷.

Sin lugar a dudas en el siglo veinte, Frank Lloyd Wright (1867-1959) fue quien mas se aproximó a la idea de una comunidad utópica dedicada a la enseñanza de la arquitectura. En 1935, con una treintena de discípulos se asentó en el desierto de Arizona y con ellos construyó Taliesin West, formado por el edificio central de los talleres y los espacios de vida social; mientras los alumnos se instalaron en frágiles cabañas esparcidas en el territorio desértico⁸. En la ascética vida comunitaria, la creación arquitectónica estaba estrecha-



1 - Ágora. Espacio para el desarrollo de la vida social.

mente unida a las experiencias musicales, literarias y filosóficas que inspiraban la obra del Maestro. Entre los autores citados en su Autobiografía aparecen Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Herman Melville, William James, Mark Twain, Walt Whitman, John Dewey y Charles Austin Beard⁹. La íntima relación establecida entre teoría y práctica como fundamento de la enseñanza del diseño constituyó un principio que volvió a tomar fuerza a finales del siglo pasado e inicios del presente; en particular, en las regiones más pobres del planeta en las que no se concibe la arquitectura sin la participación de los usuarios, la comunidad, y el empleo de los recursos disponibles locales. Tuvo significativa importancia el taller de Rural Studio creado por Samuel Mockbee en 1993 en colaboración con la Auburn University de Alabama, dedicado a construir proyectos de viviendas económicas para la población negra de Alabama y Mississippi¹⁰; y el reciente taller

de arquitectura de Brian Mackay-Lyons y Richard Kroeker, de la Dalhousie University en Halifax, Nueva Escocia, en el que cada año los alumnos construyen colectivamente una casa con materiales vernáculos. Se trata de un camino alternativo a la arquitectura corporativa del *jet set*, elaborada en las gigantescas oficinas de las firmas internacionales, que despertó el interés de investigadores y críticos: el MoMA de Nueva York, organizó en 2010 una exposición sobre estas obras comunitarias “menores”, denominada *Small Scale Big Changes. New Architectures of Social Engagements*¹¹; y en Pamplona se celebró un congreso también dedicado al debate sobre la producción reciente del Tercer Mundo, bajo el título “Arquitectura: Más por Menos”¹².

También en América Latina existe una larga tradición en la búsqueda de la integración entre arquitectura y comunidad, entre cultura, arte y trabajo manual, que se inició en el siglo XVII en las misiones jesuíticas de Bolivia, Paraguay, Argentina y Brasil, con el fin de crear agrupaciones indígenas ideales, que los prote-

giese de la inhumana esclavitud a que eran sometidos por los colonizadores españoles y portugueses¹³. Más de treinta pueblos construidos, establecieron en el corazón de América un sistema urbano que aspiraba a representar el modelo de la “Ciudad de Dios” de San Agustín. En el siglo veinte acontecieron numerosas experiencias docentes en las que los alumnos colaboraron con los asentamientos espontáneos de los inmigrantes urbanos pobres: recordemos las experiencias de Carlos González Lobo en las comunidades indígenas mexicanas¹⁴; la participación de estudiantes en las tomas de tierras en Chile durante la Unidad Popular; y también en los “Pueblos Jóvenes” situados en los áridos suburbios de Lima¹⁵. Una de las experiencias más importantes de la segunda mitad del siglo pasado es la iniciativa del prestigioso arquitecto Claudio Caveri (1928) en Buenos Aires, quién se instaló en una comunidad pobre en la Municipalidad de Moreno y creó la Cooperativa Tierra (1958); y con sus pobladores funda la Escuela Técnica Integral Trujui (1974),



2 - Escultura realizada en uno de los actos poéticos, Phalène

para formar a los futuros constructores de la región. Pero no se limitaba a una acción puramente técnica, sino que poseía un fundamento filosófico, histórico y social basado en el pensamiento católico de Teilhard de Chardin y Emmanuel Mounier, el existencialismo de Jean Paul Sartre, la filosofía de Martin Buber, y en los escritores y políticos argentinos: Rodolfo Kusch, Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Martín Jaurtche, Ezequiel Martínez Estrada¹⁶. Y no podemos olvidar la significativa experiencia de Christopher Alexander, quien con un equipo de alumnos diseñó la propuesta arquitectónica y urbanística presentada al concurso internacional PREVI, organizado por las Naciones Unidas en 1969, que resolvía el hábitat popular en el Perú con los materiales artesanales locales, respetando a la vez las formas de vida y los hábitos de las comunidades pobres¹⁷.

En este contexto Cruz y Iommi se plantearon crear en los alumnos, a lo largo del proceso creativo del proyecto arquitectónico, una clara conciencia de la particularidad del sitio urbano caracteriza-

do por el duro contraste entre la Valparaíso histórica – integrada en 2003 en la lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad de la UNESCO –, con su arquitectura espontánea de casas de madera y chapa corrugada, asentadas en el anfiteatro de los cerros; y Viña del Mar – donde está localizada la escuela –, prestigioso centro turístico del Pacífico – totalmente deformado por la especulación inmobiliaria –, y asimilar los atributos de la naturaleza local – la articulación entre los cerros y la bahía de Valparaíso –, identificada por la inconmensurabilidad del Océano Pacífico, la presencia de las colinas verdes y las movedizas dunas a lo largo de la costa. Pero al mismo tiempo crearles la conciencia de ser americanos. ¿Pero a que América desean pertenecer?. No a la representación del dominio colonial y de su sistema urbano de cartesiana geometría regular esparcido a lo largo de las costas del Atlántico y del Pacífico; ni a una modernidad dependiente de negativas y mimetizantes influencias externas. El objetivo es revalorizar la identidad original americana, bajo la égida de la cultura



3 - Vista exterior de la Sala de Música



4 - El lucernario en el interior de la Sala de Música

occidental – según la tesis del mexicano Edmundo O’Gorman¹⁸ – en la epopeya de la construcción de una cultura y un sistema de vida basados en la articulación colectiva y en la libertad individual – “no se trata de cambiar la vida, sino cambiar de vida” –, cuya dinámica creativa, en constante evolución, se desarrolle en un diálogo con la auténtica naturaleza del Continente. Asimilar esa naturaleza “gnóstica”, según el escritor cubano Lezama Lima, que constituye la esencia natural del ser americano, procesada en una síntesis con la cultura, al afirmar: “Árboles historiados, respetables hojas que en el paisaje americano cobran valor de escritura donde se consigna una sentencia sobre nuestro destino”¹⁹. Principios identificados con tres componentes básicos que definieron los objetivos docentes de la Escuela: la adopción de la palabra y la poesía como fundamentos de la arquitectura – según Cruz “el

arte de la arquitectura para serlo, ha de oír a la palabra poética” –; la creación de Ciudad Abierta y los viajes exploratorios en el interior del continente.

El tema de la búsqueda de la *poiesis* de la arquitectura se remonta a las concepciones estéticas de Platón y Aristóteles, a la herencia literaria de Homero – la *Ilíada* y la *Odisea* –, posteriormente reelaboradas por Virgilio en la epopeya de la *Eneida* –; y de allí se asumió el ejemplo de la fundación de Roma, de su expansión territorial y cultural, integradora de diferentes pueblos e idiomas. Al sintetizar el encuentro entre América Latina y Europa en la palabra *Amereida*²⁰; filtrada por las visiones dinámicas de la modernidad, e identificada desde 1965 en poemas y libros, se rescató la universalidad romana, ya que parafraseando a Iommi, “*América emerge medio a medio de lo desconocido. De su aventura, con ella, no solo hay un nuevo mundo sino por primera vez en la historia todo-mundo.*” A su vez surgió el vínculo estrecho con los literatos y artistas



5 - La cubierta protectora de la Hospedería del Banquete

simbolistas, dadaísta surrealistas y situacionistas, inspiradores de las acciones poéticas colectivas que anteceden al proyecto arquitectónico, denominadas *Phalène*; actos creativos que irrumpen en el espacio para transformarlo a través del juego lúdico de la poesía en acción. Resultó significativa la influencia de William Blake, Novalis, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Charles Baudelaire, André Breton, Guy Debord y el poeta local Pablo Neruda²¹.

Desde el inicio de la Escuela en 1952 se iniciaron los viajes por el Continente – las *Travesías* – con el objetivo de explorar el “mar interior” de América, o sea, en sentido contrario a los viajes de los colonizadores a lo largo de la costa²². Se propusieron recorrer el territorio desde Punta Arenas y Cabo de Hornos en el extremo sur de Chile, hasta Santa Cruz de la Sierra, en el corazón de Bolivia, declarada por ellos en 1965, “Capital Poética de América”. Y desde entonces, con el fin de captar “el espíritu de la época y el espíritu del lugar”²³, cada año alumnos y profesores realizaron sucesivas expediciones, desde la Pampa argentina hasta la Amazonia brasileña que perduran hasta el presente. Recorridos que siempre culminaron en el punto final con un acto poético y la creación de un objeto material que identificase esta presencia, desde una escultura hasta una edificación ligera y efímera que pudiese ser utilizada por la comunidad local²⁴.

Además de esta experiencia docente, el resultado más significativo de la Escuela fue la creación del asentamiento denominado Ciudad Abierta. En 1970, un grupo de treinta profesores con sus familias, encabezados por Cruz y Iommi, se asentaron en un terreno de 286 Ha, situado en Ritoque a 50 km de Valparaíso, formado por colinas y dunas frente al Pacífico, dividido en dos partes por una carretera – una alta en la colina, y otra

baja frente al mar –; y a la vez separado de la playa por el cruce de una vía férrea. Allí surgió la Cooperativa Amereida, constituida por un conjunto de más de veinte edificaciones esparcidas entre las dunas y sobre la colina. El principio básico de la Cooperativa es que todo lo construido es propiedad colectiva, inclusive las viviendas individuales, y que las construcciones serían realizadas por profesores y alumnos con los escasos recursos disponibles y los materiales locales. El proceso de proyecto fue desenvuelto colectivamente en un proceso participativo de los arquitectos y artistas – llamado “en ronda” –, sin un plano o proyecto definido de antemano. En dos décadas – 1970 -1980 – se construyeron los espacios libres de uso público – denominadas *ágoras* porque en ellas se establecía el diálogo poético – y áreas cubiertas, provisionales y definitivas, utilizadas para las actividades docentes y



6 - Vista interior de una de las viviendas de la Hospedería del Banquete



7- Hospedería La Alcoba

recreativas; el cementerio, un anfiteatro construido en 2001, un oratorio al aire libre, el edificio de la sala de música y el palacio del Alba y el Ocaso (1982), que originalmente albergaría 4 viviendas, pero que por mandato poético se decidió no sería concluido, convertido entonces como un centro de reuniones. Obras que fueron esparcidas sobre el territorio, en una persistente integración con la topografía, los árboles y las colinas. Si la Sala de Música (1972) – casi un cubo blanco de madera, con un núcleo central de iluminación – quedó situado en un área plana, el anfiteatro aprovechó la pendiente del terreno en la parte superior de la colina; mientras la densa vegetación creó el silencio indispensable en el ascético cementerio. Entre viviendas y edificios comunita-

rios, surgieron las esculturas que acompañaron los actos poéticos, así como los espacios de congregación de los alumnos; sin un núcleo central, sin ejes viarios, ajenos a los tradicionales trazados regulares, y relacionados con las teorías urbanas y sociales de los situacionistas; tales como la imagen dinámica de la “deriva” y el juego y el nomadismo de la *naked city* de Guy Debord y Constant Nieuwenhuy²⁵.

En la visión de Cruz, Iommi y el equipo de profesores que se asentaron en Ciudad Abierta, asumía un carácter esencial la relación con la naturaleza; la veneración del *panta rei*, en su específica particularidad chilena. La localización en un sitio agreste implicaba asumir su carácter virginal e incidir circunstancialmente sobre el

entorno. La experiencia de profesores y alumnos debía asumir y transformar en una acción poética la lectura e interpretación de sus elementos esenciales: el extenso océano Pacífico, la persistente movilidad de las dunas; el profundo azul del cielo con el brillo de la Cruz del Sur vista desde la colina. De allí, que los edificios y el sistema vial se posan sobre el paisaje, casi en forma imperceptible: las viviendas sobre pilotis flotan sobre las dunas, evidenciando su carácter efímero y circunstancial; que es la vida del ser humano frente a la eternidad de la naturaleza. Se trata de una actitud contrapuesta al materialismo de la sociedad actual, que permita imbuir a los estudiantes de la espiritualidad perdida. Como afirmó Próspero en *La Tempestad* de William Shakespeare (Escena I, Acto IV) “*nosotros estamos hechos de la misma substancia de que están hechos los sueños y nuestra breve vida está envuelta en un sueño*”. En esa fragilidad de la existencia, se trata de potenciar en cada individuo el sentido poético de su capacidad creadora, e intentar que la generación de la forma arquitectónica, su “fundación”, se origine en la poesía, porque como afirma Cruz “*la palabra es inaugural, lleva, da luz*”²⁶. En este sentido, la comunidad utópica creada estuvo más próxima a las experiencias de los *hippies* norteamericanos de los años sesenta – la *Drop City* en Arizona, conformada por viviendas provisorias construidas con materiales locales, de desechos industriales o de la interpretación popular de los domos geodésicos de Buckminster Fuller –, que de la estética refinada de F.L. Wright en la sede de Taliesin²⁷. Sin embargo, la persistente paradoja entre realidad y utopía, tuvo también sus facetas negativas. Fue señalado por Alfredo Jocelyn-Holt, prestigioso historiador chileno, el silencio mantenido durante la dictadura de Pinochet por los intelectuales y profesores residentes en Ciudad Abierta, actitud cuestionable por la presencia de un campo de concentración de presos políticos en Ritoque, no lejos de la comunidad.

El método de diseño desarrollado con los alumnos estuvo condicionado por la influencia del surrealismo y la adopción del pensamiento fenomenológico en la experiencia, tanto del contexto físico como del vínculo entre la vivienda y los usuarios²⁸. En relación con el diálogo entre arquitectura y naturaleza, su significación simbólica, así como en el uso de los materiales naturales, interpretando sus significados prácticos y míticos, resultó significativa la figura de Juan Borchers (1910-1975), cuyo principal libro de teoría estuvo dedicado a Alberto Cruz²⁹. Y también la filosofía de Gastón Bachelard, al afirmar: “*Así, frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y el huracán, los valores de protección y resistencia de la casa se transponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano*”³⁰. La negación de los paradigmas establecidos por la sucesión de movimientos estéticos de la arquitectura – Racionalismo, *International Style*, Brutalismo, Postmodernismo, *High Tech*, Deconstructivismo, Minimalismo –, los vinculó a los movimientos artísticos de la segunda postguerra, basados, tanto en la fantasía onírica del creador, la posesión angustiosa de la materia primitiva y la inspiración asumida del mundo formal de la vida cotidiana. Las obras de Ciudad Abierta, están próximas al diálogo entre escultura y arquitectura de Jean Tinguely, Frederick Kiesler, André Bloc, Bruce Goff, el Grupo SITE y el austriaco Hundertwasser³¹; así como a los movimientos pictóricos y escultóricos del Informalismo, el Expresionismo Abstracto, el Arte Povera y el *Land Art*. Entre otros citemos la obra del chileno Roberto Matta y su hijo Gordon Matta Clark; Alberto Giacometti, Albrto Burri, Antoni Tapiés, Whilem de Koonig, Francis Bacon, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys.

El aporte más interesante del conjunto radica en el diseño de las casi veinte



8 - Hospedería Colgante o Taller de Obras

viviendas esparcidas entre las dunas y el promontorio alto. Llamadas “hospederías”, parten del principio que a la vez que albergan la vida familiar, son también espacio de convivencia, de trabajo, en los que pueden ser alojados los circunstanciales visitantes de Ciudad Abierta. De allí el carácter extrovertido de algunos ejemplos, la multiplicación de puertas de acceso, la continuidad espacial de los locales. Así los nombres poéticos de las Hospederías – el Banquete, de la Entrada, del Confín, de Los Diseños, de la Alcoba, del Errante, los Signos, Vestal del Jardín, Rosa de los Vientos, Taller de Obras – se identifican con el carácter de cada acto poético que le dio origen, así como por la adecuación a los condicionantes ecológicos – la movilidad de las dunas, las fuertes variaciones de temperatura entre el invierno y el verano, los intensos vientos del Pacífico. El debate sobre las diferentes experiencias espaciales y formales estuvo condicionado por el carácter de las funciones adecuadas a las formas de vida de cada usuario y por el uso de materiales

locales – ladrillo, madera y lona –, así como también el empleo de estructuras metálicas, de hormigón, y revestimientos de chapas corrugadas, que fueron utilizadas en un diseño progresivo, casi espontáneo, sin prefiguraciones proyectuales: tal es el caso de la Hospedería Colgante o Taller de Obras (2004). La identificación de la hospedería de la Entrada (1984), elevada sobre pilotis, ocurre por un sistema de tubos sonoros que son accionados por el viento. La Alcoba, está caracterizada por los muros curvos de chapa metálica y de fibrocemento que protegen los locales del fuerte viento marino. La Hospedería del Banquete (1974) está formada por dos viviendas articuladas unidas por un alto techo protector del sol y la lluvia. Una de las obras más complejas es la Hospedería del Errante, primero diseñada por Miguel Eyquem (1981); luego reconstruida por Manuel Casanueva Carrasco en 1995. Fue concebida como un centro de reunión y de alojamiento de visitantes, y su forma exterior definida por paneles de cemento perforado sustentados



9 - Hospedería Rosa de los Vientos.

por una estructura metálica interior; que por una parte constituyen filtros que atenúan la luz solar, por otra, en su forma irregular se adaptan al flujo de viento, con el fin de ofrecerle la menor resistencia posible. En general, todas están caracterizadas por el tratamiento interior con madera natural, y las formas irregulares de los locales son consecuencia de la diversidad de elementos estructurales utilizados. Constituye un conjunto de viviendas sumamente original, caracterizado por la libertad compositiva del diseño, la libre combinación de materiales y formas, la relación de la obra con el espacio exterior, así como las configuraciones inéditas de protección de las inclemencias del clima. La negación de los esquemas cartesianos del Movimiento Moderno³²

desembocaron en un “deconstructivismo” espontáneo que precedió a la difusión internacional del “estilo”, así como en una libre interpretación del “regionalismo”; que sin duda establecieron un significativo antecedente en obras recientes de la arquitectura chilena. Son deudoras a Ciudad Abierta la casa Rivo en Valdivia de Pozo & Von Ellrichshausen (2003); el prototipo m7 de la Cooperativa URO1 en Punta de Gallo, Túnguén (2001); la casa Wall en Santiago de Chile de FAR, Frohn & Rojas; las Termas de Villarica de Germán del Sol (2003); las casetas y miradores turísticos del Grupo Talca en Villarica, entre otra³³. Sin embargo, lo que diferencia Ciudad Abierta del resto de las experiencias chilenas y latinoamericanas, es la continuidad de una forma de vida

ascética y espartana, poco común en la dinámica actual impuesta por el neoliberalismo globalizado. Ante las amenazadoras sombras del pesimismo que sobrevuelan el mundo en que vivimos, este rincón utópico sobre la Tierra demuestra que la redención humana todavía es posible.

Roberto Segre

Valparaíso - Río de Janeiro, marzo-abril 2011.

Bibliografía:

ALEXANDER, Christopher; HIRSHEN, Sanford; ISHIKAWA Sara; COFFIN Christie; ANGEL, Shlomo; *Houses Generated by Patterns*. Berkeley: Center for Environmental Structure, 1969.

BACHELARD, Gastón. *La Poética del Espacio*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1974.

BENÉVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. II tomos, Madrid: Taurus, 1963.

BERENSTEIN JACQUES, Paula (Org.). *Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BORCHERS, Juan. *Institución Arquitectónica*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1968.

BRIERLY, Cornelia. *Tales of Taliesin*. Rohnert Park, CA.: Pomegranate Communications Inc., 2000.

BROWNE, Enrique. *Otra arquitectura en América Latina*. México DF.: G. Gili, 1988.

CAVERI, Claudio. *El hombre a través de la arquitectura*. Buenos Aires: Carlos Lohé, 1967.

CIORAN, Emil M. *História e Utopia*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

CRUZ COVARRUBIAS, Alberto Cruz. *El acto arquitectónico*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2010.

ELIASH, Humberto; MORENO, Manuel. *Arquitect-*

tura y Modernidad en Chile. Una Realidad Múltiple, 1925-1965. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989.

FERNÁNDEZ, Roberto. *La ilusión proyectual. Una historia de la arquitectura argentina, 1955-1995*. Mar del Plata: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata, 1996.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (Edit.). *Arquitectura: más por menos*. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, 2010.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (Edit.). *Atlas. Arquitecturas del siglo XXI. América*. Fundación BBVA, Bilbao, 2010.

FIEDLER, Jeannine (Edit.). *Bauhaus*. Tandem Verlag GmbH: Könnemann, 2006.

GARCÉS, Andrés (Edit.). *Desvíos de la deriva: experiencias, travesías y morfologías*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (Orgs.). *O Surrealismo*. San Pablo: Editora Perspectiva, 2008.

GONZÁLEZ LOBO, Carlos. *Vivienda y Ciudad Posibles*. Bogotá: Escala, 1999.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.

LEPIK, Andrés (Edit.). *Small Scale Big Changes. New Architectures of Social Engagements*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2010.

LEZAMA LIMA. *Confluencias. Selección de Ensayos*. Selección y prólogo, Abel E. Prieto. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã. Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América, el universalismo de la cultura de Occidente*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1958.

OPPENHEIMER DEAN, Andrea & HURSLEY, Timothy. *Rural Studio. Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2002.

PENDLETON-JULIAN, Ann M. *The Road That is Not a Road, and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo; PÉREZ OYARZÚN, Fernando. *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*. Sevilla: Tanais Ediciones, 2003.

ROJAS MIX, Miguel. *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

ROJAS MIX, Miguel. *América Imaginaria*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

SEGRE, Roberto. *Las estructuras ambientales de América Latina*. México DF: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

TORRENT SCHNEIDER. *Arquitectura reciente en Chile. Las lógicas del proyecto*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ., Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.

WRIGHT, Frank Lloyd. *Testamento*. Turín: Luigi Einaudi, 1963.

deportivas y gimnásticas, los viajes a las playas en el verano –, documentadas en las fotos artísticas que lograron salvarse de la furia destructiva del nazismo. Ver: Jeannine Fiedler (Edit.), *Bauhaus*. Tandem Verlag GmbH: Könemann, 2006.

⁸ Cornelia Brierly, *Tales of Taliesin*. Rohnert Park, CA.: Pomegranate Communications Inc., 2000, pág. 29.

⁹ Frank Lloyd Wright, *Testamento*. Turín: Luigi Einaudi, 1963, pág. 121.

¹⁰ El *Rural Studio* de Samuel Mockbee fue muy importante en los Estados Unidos porque desarrolló un camino creador e innovador, con soluciones arquitectónicas inéditas y la utilización de materiales poco comunes, en algunos casos de desechos de papel y vidrio, con el fin de resolver el espacio de vida de las comunidades negras pobres de los estados del sur. Su obra recién fue reconocida después de su fallecimiento en 2001. Ver: Andrea Oppenheimer Dean & Timothy Hursley, *Rural Studio. Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2002.

¹¹ Andrés Lepik (Edit.), *Small Scale Big Changes. New architectures of Social Engagements*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2010.

¹² Luis Fernández-Galiano (Edit.), *Arquitectura: más por menos*. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, 2010.

¹³ Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983, pág. 213.

¹⁴ Carlos González Lobo imaginó soluciones urbanas que pudiesen ser construidas con los proyectos de viviendas populares de barro, ladrillo y madera. Carlos González Lobo, *Vivienda y Ciudad Posibles*. Bogotá: Escala, 1999, pág. 207.

¹⁵ Roberto Segre, *Las estructuras ambientales de América Latina*. México DF: Siglo Veintiuno Editores, 1977, pág.227.

¹⁶ Las obras construidas en la Comunidad Tierra, tienen cierta relación con las de Ciudad Abierta, en su libertad de diseño, ajenas a los paradigmas utilizados para identificar a la arquitectura “de la pobreza”. Ver: Roberto Fernández, *La ilusión proyectual. Una historia de la arquitectura argentina, 1955-1995*. Mar del Plata: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata, 1996, pág. 102; y también: Claudio Caveri, *El hombre a través de la arquitectura*. Buenos Aires: Carlos Lohé, 1967.

¹⁷ Christopher Alexander, Sanford Hirshen, Sara Ishikawa, Christie Coffin, Shlomo Angel, *Houses Generated by Patterns*. Berkeley: Center for Environmental Structure, 1969.

¹⁸ Edmundo O’Gorman, *La invención de América, el universalismo de la cultura de Occidente*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1958.

¹ Agradezco la colaboración del Profesor de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV Fernando M. Espósito Galarce, quien me facilitó la documentación sobre la Ciudad Abierta.

² Ver: E.M. Cioran, *História e Utopia*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

³ Mike Davis, “Planet of Slums. Urban Involution and the Informal Proletariat”, en: *New Left Review* No. 26, marzo/abril 2004, Londres, pp. 5-34.

⁴ Michael Löwy, *A Estrela da Manhã. Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002., pag. 9.

⁵ “Epicureismo” en, *Dizionario Letterario Bompiani delle Opere e dei Personaggi di Tutti i Tempi e Tutte le Letterature*. Milán: Valentino Bompiani Editore, 1947, Tomo I, A-B, pág. 67.

⁶ William Morris formaba parte del grupo *The Brotherhood*, conjuntamente con Ruskin y Tennyson, dedicado a estudiar la cultura medieval. En 1862 forma la sociedad *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, para la producción de objetos artesanales que no tuvo éxito y cerró en 1875. Ver: Leonardo Benévolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*. Madrid: Taurus, 1963, Tomo I, pág. 229.

⁷ Resulta emocionante verificar el sentido de comunidad que existía en la escuela del Bauhaus, el entusiasmo y alegría de profesores y estudiantes al participar en las actividades extra-curriculares – los conciertos, las representaciones teatrales, los bailes, las fiestas, las actividades

¹⁹ José Lezama Lima, *Confluencias. Selección de Ensayos*. Selección y prólogo, Abel E. Prieto. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988, pág.286.

²⁰ Como demostró detalladamente Rojas Mix, la identificación de América tuvo varias denominaciones. El escritor argentino Ricardo Rojas la definió como *Eurindia*; y J.W. Powell, utilizó la palabra *Amerindia*. También se utilizan los términos *Iberoamérica e Hispanoamérica*. Cruz y Jommi prefirieron valorizar el vínculo de América con la herencia cultural europea que se remonta a Roma, y que es la raíz esencial de nuestra cultura, sin menospreciar la importancia de las culturas indígenas en los países del eje andino. Ver: Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991, pág. 401; y *América Imaginaria*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

²¹ Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road That is Not a Road, and the Open City, Ritoque*, Chile. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996, pág. 49

²² Fernando Pérez Oyarzún, "Escuela de Valparaíso", en *The Harvard Architecture Review* Volumen 9, Cambridge, Mass., 1993, pp. 82-101.

²³ Enrique Browne, *Otra arquitectura en América Latina*. México DF.: G. Gili, 1988, pág. 9.

²⁴ Fernando Pérez Oyarzún, "La vida de la arquitectura: la Escuela de Valparaíso y el Taller de Juan Borchers", en Andrés Garcés y Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro Reina Sofía (Edits.), *Desvíos de la deriva: experiencias, travesías y morfologías* Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pág. 146.

²⁵ Paula Berenstein Jacques (Org.), *Apología da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, pág.21.

²⁶ Alberto Cruz Covarrubias, *El acto arquitectónico*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2010, s/p.

²⁷ Rodrigo Pérez de Arce, "Tan lejos y tan cerca: la Ciudad Abierta y las Travesías", en Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzún, *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*. Sevilla: Tanais Ediciones, 2003, pp. 13/17.

²⁸ Horacio Torrent Schneider, *Arquitectura reciente en Chile. Las lógicas del proyecto*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ., Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000, pág. 13.

²⁹ Juan Borchers, *Institución Arquitectónica*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1968.

³⁰ Gastón Bachelard, *La Poética del Espacio*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1974, pág. 78.

³¹ Roberto Segre, "Surrealismo e Arquitetura", en J. Guinsburg; Sheila Leirner (Org.), *O Surrealismo*. San Pablo: Editora Perspectiva, 2008, pp. 543-565.

³² Humberto Eliash; Manuel Moreno, *Arquitectura y Modernidad en Chile. Una Realidad Múltiple, 1925-1965*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989, pág. 172.

Contato:

Professor Roberto Segre

PROURB - Programa de Pós-Graduação em Urbanismo

Av. Reitor Pedro Calmon, 550. Prédio da FAU - Reitoria

5º andar - sala 521 - Cidade Universitária

Rio de Janeiro, RJ - 21941-901

Tel: (+55 21) 2598-1990 / 2598-1984

Fax: (+55 21) 2598-1991

Artigo recebido em Maio de 2011

Artigo aprovado em Maio de 2011

Financiamento, produção e identidade cultural-corporativa: as empresas culturalmente responsáveis

Financiación de la producción y la identidad cultural, empresarial, empresas culturalmente responsable

Financing, production and cultural identity, corporate, firms culturally responsible

Elder Patrick Maia*

Palavras chave:

Gestão

Empresas

Cultura

Usos e valor simbólico

Resumo:

O crescimento do interesse das corporações empresariais junto aos projetos, ações e programas culturais deriva da valorização da dimensão propriamente simbólico-cultural no cotidiano das práticas de consumo. Com efeito, com vistas a aproximar a marca dos consumidores e dos demais agentes que compõem a mesma, as grandes corporações cada vez mais investem em ações de cunho cultural. Para tanto, lançam mão dos principais dispositivos legais de financiamento, assim como utilizam recursos próprios para engendrar projetos culturais corporativos, como o Programa Petrobras Cultural e o Programa BNB de Cultura. Esses investimentos instauram novas formas de usos da cultura e impõem novos mecanismos de gestão, que corroboram para a complexificação da gestão institucional da marca. Através desses novos mecanismos, o valor simbólico e econômico de uma marca se aproximam, se cruzam e assumem posições desconhecidas há cerca de duas décadas atrás.

* Professor Adjunto I do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), setor de sociologia, e professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS-UFAL) da mesma instituição. É membro do grupo de pesquisa Cultura, memória e desenvolvimento (UnB, UESB, UFRB, PUC e UFAL), pertence a linha de pesquisa Cultura, patrimônio e memória do PPGS, e também membro do Laboratório de Investigação Sociológica (SocioLab), além de vice-coordenador do PPGS-UFAL. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em teoria sociológica e Sociologia da cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura popular, sertão nordestino, consumo simbólico, sociologia dos intelectuais, pensamento social brasileiro, economia da cultura e políticas culturais. É membro também do comitê editorial da Revista Latitudo (PPGS-UFAL).

Resumen:

El creciente interés de las empresas de los proyectos, iniciativas y programas culturales se deriva de la apreciación correcta de la dimensión simbólica cultural en las prácticas de consumo cotidiano. En efecto, con el fin de llevar la marca entre los consumidores y otros agentes que la componen, las grandes empresas han invertido en acciones cada vez más de un rasgo cultural. A tal efecto, el recurso a las principales disposiciones legislativas para la financiación y utilizar sus propios recursos para generar proyectos de empresas culturales, tales como el Programa Petrobras Cultural y el Programa de Cultura BNB. Estas inversiones se introducen nuevas formas de utilizar la cultura e imponer nuevos mecanismos de gestión, que corroboran la complejidad de la gestión de marca corporativa. A través de estos nuevos mecanismos, el valor simbólico y económico de un enfoque de marca, cruce y asumir posiciones desconocidas para hace casi dos décadas.

Palabras clave:

Gestión

La cultura corporativa

El valor de la costumbre y simbólica

Key words:

Management

Corporate culture

Custom and symbolic value

Abstract:

The growing interest of corporations from the projects, initiatives and cultural programs derives from the proper appreciation of the symbolic cultural dimension in everyday consumption practices. Indeed, in order to bring the brand among consumers and other agents that compose it, large corporations have increasingly invested in shares of a cultural trait. To that end, resort to the main legislative provisions for funding and use their own resources to engender corporate cultural projects, such as the Petrobras Cultural Program and the Program for Culture BNB. These investments will introduce new ways to use culture and impose new management mechanisms, which corroborate the complexity of managing corporate brand. Through these new mechanisms, the symbolic and economic value of a brand approach, cross over and assume positions unknown for nearly two decades ago.

Financiamento, produção e identidade cultural-corporativa: as empresas culturalmente responsáveis.

INTRODUÇÃO

O esforço analítico e descritivo que se segue é resultado de uma investigação mais larga, que culminou com a publicação do trabalho *A economia simbólica da cultura popular sertanejo--nordestina*¹ e que aparece no bojo do processo contemporâneo² de reforma da Lei Rouanet. Esse trabalho procura - mais do que revolver um terreno já assaz vasculhado (os impactos e desdobramentos da Lei Rouanet) - conduzir uma reflexão que permita compreender a trama de interesses empresariais existentes quando da utilização dos mecanismos legais de financiamento. Com efeito, intenciona-se indagar: por que e como determinadas empresas se interessam cada vez mais em participar da captação de recursos para realização de projetos culturais? E mais, quais os impactos da criação de novos mecanismos de gestão pública dos dispositivos fiscais de financiamento? Essas indagações, aliadas a outras que grassam no texto, permitem entender parte do sistema de usos que envolve, de maneira estrutural, a relação entre o desempenho econômico-financeiro de uma empresa e seu prestígio político--cultural. Em outros termos, o processo que envolve a gestão empresarial de uma marca (que necessariamente reclama ações educacionais, ambientais, culturais, entre outras) e, portanto, envolve a gestão de um determinado significado, e a dimensão propriamente econômico-material do empreendimento (comercialização, produção, preço, distribuição, fornecedores, tributação, oferta, demanda, consumo, concorrência, entre outros).

Com efeito, o texto busca apreender os usos implicados no processo de consolidação da cultura (produção e incentivo para realização de serviços e bens simbólico-culturais) como um recurso empresarial capaz de agregar valor simbólico-material à marca de determinadas companhias e empresas públicas e privadas. Para tanto, o texto divide-se em duas seções complementares, além das considerações finais, quais sejam: a primeira seção, intitulada *financiamento, gestão da marca empresarial e prestígio simbólico-cultural*, tem como desiderato apresentar o processo de captação e operacionalização dos recursos, cotejando e atualizados os dados acerca das principais leis federais de incentivo, para assim rastrear o processo pelo qual a cultura se sedimenta como recurso simbólico-material para as empresas, destacando alguns dispositivos de gestão do prestígio simbólico--cultural empresarial; a segunda seção, por sua vez, consiste em evidenciar e vicejar uma reflexão sobre os desdobramentos de dois programas culturais específicos, inscritos no âmbito das políticas culturais da Companhia de Petróleo Brasileiro S.A (Petrobras), através do Programa Petrobras Cultural, e do Banco do Nordeste do Brasil (BNB), mediante o Programa BNB de Cultura.

FINANCIAMENTO, GESTÃO DA MARCA EMPRESARIAL E PRESTÍGIO SIMBÓLICO-CULTURAL

As empresas e organizações, tanto as de capital misto (controladas pelo Estado), quanto as de capital privado, vêm assumindo um destaque considerável no panorama da *economia criativa* e das *indústrias da criatividade*. Em um trabalho de fôlego acerca do movimento contemporâneo de crescente interesse das organizações privadas pelas

atividades artísticas e culturais, Chin-Tao Wo³ apresentou os resultados de uma pesquisa acerca da experiência do financiamento cultural nos anos oitenta e noventa em países como os Estados Unidos e a Inglaterra. A autora sustenta que, a partir dos anos oitenta, quando da assunção ao poder de Ronald Reagan, no EUA, e de Margaret Thatcher, na Inglaterra, os recursos públicos destinados à cultura nesses países passaram a ser cada vez mais reduzidos. Essa redução pode ser comprovada através dos recursos públicos destinados ao NEA (National Endowment for the Art), nos Estados Unidos. Quando da sua criação, em 1965, o NEA possuía um orçamento de 2,8 milhões de dólares, quinze anos mais tarde, em 1980, esse orçamento já era de 154,6 milhões de dólares. A partir de então, o orçamento da agência foi progressivamente reduzido, chegando ao ano 2000 com apenas 50% dos recursos alcançados em 1980.

Por outro lado, grandes corporações privadas, como a *Philip Morris*, *IBM*, *Unilever* e *British Telecom*, passaram a destinar um volume crescente de recursos para as atividades artísticas e culturais. Esse processo ocorreu, segundo Chin-Tao Wo (2006), primeiro porque os governos Reagan e Thatcher passaram a negligenciar e esvaziar os fundos públicos de cultura, manifestando um claro desinteresse pelas questões culturais, segundo porque a importância assumida pelas atividades e bens culturais na formação das identidades individuais e coletivas contemporâneas fez com que as corporações, como uma estratégia *marketing*, direcionassem parte de seus recursos para as atividades artísticas. Todavia, como adverte a autora, o investimento corporativo em atividades culturais, sobretudo nos Estados Unidos, já era parte constitutiva do financiamento da produção cultural

desde o início do século XX. Desde esse período as grandes empresas, principalmente os bancos, mantinham coleções de obras raras, como quadros e esculturas que, invariavelmente, eram cedidas a museus públicos.

A grande novidade surgida a partir dos anos oitenta foi que as grandes corporações norte-americanas e britânicas passaram a criar suas próprias fundações de cultura, com seus museus, galerias e centros culturais, promovendo campanhas mundiais massivas, como a *50 Years of Collecting: Art at IBM*, a *Unilever House London Contemporary Art Collection: The First Twelve Years* ou *The Whitney Museum of American Art at Philip Morris*. A associação de campanhas, museus, galerias, centros de cultura e arte aos nomes das empresas, às suas marcas e produtos tornou-se uma regularidade em todo o mundo. Por isso, a autora sustenta que houve (e utiliza o caso britânico e norte-americano para validar sua hipótese) uma privatização da cultura a partir dos anos oitenta. Na mesma direção, ressalta ainda que nesse período surgiram os “espaços públicos corporativos”, locais abertos à visitação, à fruição e à contemplação estética, mas controlados e explorados publicitariamente pelas grandes corporações, que passaram a preencher esses espaços com suas coleções, exposições e espetáculos.

Seguindo uma direção assumida a partir dos anos setenta, a autora demonstra como a maioria das empresas investidoras pertence aos setores de serviços, notadamente os serviços financeiros. Agências financeiras, bancos, fundos de pensão e conglomerados financeiros são os que mais destinam recursos e associam suas marcas às linguagens artísticas (sobretudo no circuito das artes plásticas, dos festivais de música e das exposições de esculturas). Era muito comum até os

anos sessenta a existência de grandes patrimônios familiares, quando algumas famílias controlavam a vida financeira (através da maioria das ações negociadas) de muitas corporações, como fábricas de alimentos, de cigarros, bancos, entre outras. Durante os anos oitenta cada vez mais o controle acionário das grandes corporações norte-americanas e britânicas, mas também em outros países como Alemanha e Japão, passaram para o controle de investidores institucionais, isto é, grandes investidores corporativos que administram um grande volume de recursos financeiros como, por exemplo, os fundos de pensão e companhias de seguros, que são administrados por bancos e instituições financeiras em geral. Segundo a autora, em 1979 cerca de 70% das ações negociadas na bolsa de Nova York já pertenciam a investidores institucionais⁴.

Com efeito, nos anos noventa essas organizações financeiras, como o banco holandês ABN-AMRO BANK (controlador do antigo *Banco Real* no Brasil, hoje Santander), o *Banco de Boston*, que também atua na América Latina, o Banco Itaú e Bradesco, no Brasil, além dos bancos de capital misto, como o Banco do Brasil e a Caixa Economia Federal, passaram a destinar recursos para a montagem de suas políticas culturais próprias, algumas estritamente inspiradas em uma hierarquia valorativa na qual os conceitos de *criatividade*, *identidade* e *diversidade* aparecem no cume, secundados pela teia discursiva que envolve as novas relações contemporâneas entre as categorias *cultura* e *desenvolvimento* (ALVES, 2011).

As reflexões e os materiais trazidos por Chin-Tao Wo são bastante sugestivos e elucidativos. No entanto, a experiência britânica e norte-americana é assaz distinta da experiência brasileira

e de outros países, como a França, onde é possível se afirmar que, desde os anos cinquenta, vem ocorrendo o oposto da tendência assumida nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha. No Brasil, a consolidação das leis de incentivo à cultura no decurso da década de noventa criou um desenho ambivalente de privatização e, ao mesmo tempo, estatização da cultura. Essa ambivalência precisa ser explorada com maior acuidade a partir da própria trama de operacionalização das leis de incentivo fiscal, cujo instituto da renúncia fiscal atua como o centro da ambivalência.

A primeira lei de incentivo à produção cultural no Brasil foi a chamada Lei Sarney, Lei Federal nº 7.505, de 1986. A idéia de se conceder incentivos fiscais na prestação de contas do imposto de renda de pessoas físicas e jurídicas que realizassem atividades artísticas e culturais vinha sendo estudada desde os anos setenta (em 1972 foi apresentado ao congresso o embrião da Lei Sarney), mas só nos anos oitenta a lei foi aprovada e entrou em vigor. Estima-se⁵ que foram gastos cerca de U\$ 450 milhões em atividades artísticas e culturais nos quatro anos de vigência da lei (1986-1990), dos quais 112 milhões foram de incentivos fiscais e o restante decorrente da contrapartida dos patrocinadores. A lei, semelhante às demais que a sucederam, previa as três modalidades de incentivo: doação, patrocínio e investimento. Os projetos culturais eram apresentados diretamente às empresas por produtores culturais (artistas e profissionais da cultura em geral), que, por sua vez, realizavam os projetos (filmes, documentários, peças teatrais, *shows* populares, etc.) e solicitavam, mediante a prestação de contas do imposto de renda anual devido, o abatimento. Os projetos não passavam por uma seleção prévia no Ministério da Cultura, o que resultou em um conjunto

de suspeitas de irregularidade na prestação de contas e, portanto, nos valores solicitados para desconto junto ao imposto devido. A Lei exigia apenas que o produtor cultural, captador do recurso, estivesse cadastrado em uma lista de profissionais e agentes culturais existentes no Ministério da Cultura.

Em 1991, em substituição à Lei Sarney, foi sancionada a lei nº 8313, mais conhecida como Lei Rouanet, que só passou a vigorar a partir de sua regulamentação, com a publicação do Decreto nº 1.494, em 17 de maio de 1995. A lei passou a exigir a avaliação e aprovação prévia dos projetos culturais, assim como criou o Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e o incentivo a projetos culturais (Mecenato). Em meio à revogação da Lei Sarney e promulgação da Lei Rouanet, algumas leis estaduais e municipais de incentivo à cultura foram criadas, como a Lei Mendonça (Lei n 10.923/90), do município de São Paulo, regulamentada em 1991. A Lei Mendonça facultava a dedução sobre o Imposto Sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana (IPTU) devido pelas pessoas físicas e jurídicas. A lei inspirou que diversos municípios adotassem mecanismos semelhantes de isenção fiscal baseado na cobrança do IPTU. Diante de um conjunto de críticas em torno das dificuldades de se obter recursos, decorrentes de seu excesso de rigor, a Lei Rouanet passou por uma reforma em 1995. As principais medidas foram no sentido de conceder maior celeridade ao processo de captação de recursos e oferecer novos meios de incentivo às empresas, como o aumento de 2% para 5% do desconto total em cima do imposto devido, além de campanhas de esclarecimento acerca do funcionamento e operacionalização da lei. A reforma da lei Rouanet foi antecedida

pela promulgação da Lei nº 8.685, também conhecida como lei do Audiovisual. A lei estabelece que os projetos previamente aprovados pelo Ministério da Cultura (MinC) tenham até 100% dos recursos envolvidos descontados, mediante o limite máximo de 3% do total de imposto de renda devido para pessoas jurídicas e 5% para pessoas físicas.

A partir do início da gestão do ex-ministro da cultura Francisco Weffort esses dois instrumentos legais passaram a delinear o desenho da política cultural pública no Brasil. Se durante o governo Itamar Franco (1992-1994) apenas 72 empresas utilizaram os instrumentos da lei Rouanet para investir em cultura, somente no primeiro ano do governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) esse número chegou a 235, alcançando, em 1998, 1061 empresas⁶. Esse substancial aumento se deu em função das alterações sofridas na lei, mas, sobretudo, em consequência das determinações governamentais para que as empresas estatais lançassem mão das prerrogativas da lei e destinassem recursos para projetos culturais. Com efeito, grandes projetos, em sua maioria concentrados na região Sudeste, foram realizados e um número cada vez maior de projetos passou a ser analisado pelo Ministério da Cultura, através da Secretaria de Incentivo e Fomento à Cultura. Imediatamente após o processo de privatização das empresas estatais de telefonia e infraestrutura, ocorrido no final dos anos noventa, o número de projetos apresentados e viabilizados foi reduzido, voltando a crescer após o ano 2000.

Nesse ano foram captados R\$ 353 milhões tributários dos incentivos fiscais facultados pelas duas principais leis de incentivo em âmbito federal. A reformulação da Lei Rouanet, e sua sistemática utilização a partir de 1995,

integraram, sob um único instituto jurídico, muitos mecanismos que antes estavam dispersos. As principais modalidades de financiamento presentes na lei são o Mecenato e o Fundo Nacional de Cultura (FNC). O Mecenato é composto pela doação, patrocínio e investimento. A rubrica mais utilizada é o patrocínio, que permite a empresa solicitar até 100% de desconto do recurso destinado para o projeto em questão. Os projetos culturais são apresentados à Secretaria de Fomento à Cultura, do Ministério da Cultura, através de um produtor cultural (previamente cadastrado), denominado proponente, que precisa cumprir as justificativas formais de apresentação dos projetos e aguardar a tramitação dos projetos no ministério: apresentação, aprovação e incentivo. A apresentação diz respeito à primeira etapa, na qual o proponente apresenta toda a documentação necessária à sua candidatura ao incentivo. Nessa etapa é necessário um grande controle orçamentário do projeto, das justificativas culturais e todas as demais informações sobre o proponente (que pode ser um produtor cultural isolado ou o departamento e/ou setor de cultura de uma determinada empresa).

Caso o projeto seja aprovado (ou seja, esteja habilitado ao incentivo), o Ministério da Cultura exigirá novos documentos e o projeto então se submeterá à última etapa, a do incentivo. Caso o proponente seja um produtor cultural isolado (muito comum no Brasil), ao final da última etapa o proponente recebe autorização do ministério para apresentar o projeto (já selecionado) a algum incentivador (pessoas jurídicas e físicas) disposto a realizar o projeto. A tabela 01 apresenta um esquadramento dos percentuais em torno das três etapas de captação da Lei Rouanet.

A outra modalidade de incentivo presente no âmbito federal é o Fundo Nacional de Cultura (FNC). Grande parte dos recursos do fundo advém de receitas obtidas junto ao sistema de loterias federais, Fundos de Desenvolvimento Regional (FINOR, FINAM e FUNRES) e Tesouro Nacional. A sistemática de obtenção dos recursos junto ao fundo é bastante semelhante a do mecenato (doação, patrocínio e investimento), sendo que o fundo financia até o limite de 80% dos gastos e recursos necessários para a realização do projeto cultural aprovado,

Tabela 01 - Evolução do número de projetos apresentados, aprovados e incentivados, Lei Rouanet

Ano	Porcentual de projetos apresentados que foram aprovados	Porcentual de projetos aprovados que foram incentivados	Porcentual de projetos apresentados que foram incentivados
1998	55,0%	24,9%	13,9%
1999	40,4%	28,6%	11,5%
2000	49,6%	34,2%	17,0%
2001	33,8%	42,6%	14,4%
2002	47,4%	32,0%	15,2%
2003	56,1%	37,9%	21,2%
2004	78,1%	33,4%	26,1%

Fonte: Ministério da Cultura

ficando os outros 20% como uma contrapartida da empresa, ao passo que o mecenato financia 100% do projeto. Esse percentual corroborou para que o mecenato, através das leis nº 8.113 (Lei Rouanet) e Lei nº 9.874 (Lei do Audiovisual), se tornasse a modalidade de incentivo predominante desde os anos noventa.

Existem duas modalidades mais recorrentes e que são contempladas pelas duas leis mais utilizadas no âmbito da produção cultural, a doação e o patrocínio. A doação se refere à transferência de recursos aos produtores e/ou aos produtos culturais, sem que exista e a obrigatoriedade de divulgação e promoção do nome do doador, portanto sem maiores compromissos publicitários. A doação também pode ser descontada no imposto de renda de pessoas e empresas. É uma modalidade de incentivo muito presente nos Estados Unidos, sobretudo por parte do acervo de fundações existentes naquele país. Já o patrocínio consiste na transferência de recursos para a produção e realização de bens e serviços (*shows*, eventos, gravação de CDs, DVDs, apresentação de peças teatrais, espetáculos de dança, realização de filmes e/ou documentários, entre outros) culturais mediante fins promocionais que gerem retorno institucional para o patrocinador. O patrocínio é a modalidade mais utilizada no âmbito das leis de incentivo cultural. Por fim, o investimento se baseia na transferência de recursos para produtos culturais, buscando participação direta nos lucros auferidos pelos bens e serviços culturais.

As seis maiores empresas incentivadoras em 2008 possuem departamentos e/ou setores específicos de cultura, cuja função, além de coordenar a execução das políticas culturais da empresa, é realizar e acompanhar as três etapas antes descritas da lei Rouanet. Tanto

esses departamentos quanto o produtor cultural que oferece seus serviços às empresas, ou seja, os proponentes devem dominar todo processo contábil da empresa no qual está inscrito o projeto. O imperativo desse controle criou a necessidade de contratação de profissionais com trânsito entre as áreas contábil e cultural, engendrando um novo tipo de profissional: o contador cultural, ou seja, um profissional com domínio suficiente das técnicas contábeis e dos mecanismos de tributação existentes nas duas principais leis de incentivo. Para subsidiar esses profissionais algumas empresas, como os bancos Bradesco e Itaú⁷, têm publicado trabalhos acerca de todo o processo de captação de recursos, explorando não apenas as três etapas mencionadas antes, mas também as pequenas fases de tramitação e circulação dentro de cada uma das três etapas maiores⁸.

Na primeira etapa de tramitação dos projetos, o proponente deve indicar um dos segmentos culturais e artísticos no qual o projeto pretende obter o incentivo. O Fundo Nacional de Cultura e as principais leis de incentivo que formam o mecenato, que perfazem no seu conjunto a legislação federal de incentivo à cultura, estabelecem sete grandes setores culturais e artísticos. Os sete segmentos definidos pela legislação federal passaram a ser seguidos pelas demais leis de incentivo criadas nos estados e municípios. Segundo dados do Instituto *Pensarte* e do próprio Ministério da Cultura⁹, dos segmentos classificados pela legislação federal, até 2004, o segmento das artes cênicas apresentou o maior percentual de projetos incentivados (17,62%), seguido de perto pelo segmento da música (16,58%), antecedido pelos segmentos literatura (12,44%), produção audiovisual (11,92%) e patrimônio cultural (11,33%). Essa segmentação é também seguida pelas grandes empresas que dispõem de

recursos próprios, isto é, não originários das leis de incentivo (mecenato) e do Fundo Nacional de Cultura (FNC), como a Petrobrás e a Vale do Rio Doce.

Após alguns meses de debate, conduzido e coordenados pelo Ministério da Cultura, que realizou conferências estaduais e uma consulta pública no sítio do ministério, o governo federal apresentou, em novembro de 2010, um novo projeto de lei destinado ao financiamento da produção cultural brasileira, reformando substancialmente a Lei Rouanet, cujo nome oficial, caso o projeto venha de fato a ser aprovado, passa a ser Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – Profic. No dia 08 de dezembro de 2010 a Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados aprovou o texto da nova lei, que seguiu para a apreciação no Senado e demais passos regulares de tramitação. A proposta cria novas modalidades de incentivo e estabelece novas alíquotas, faixas de desconto (30%, 60%, 70%, 80% e 100%), para o imposto devido e seu desconto e utilização junto a uma ação e/ou projeto cultural, além da permissão de inclusão nos projetos financiados do montante de até 15% com despesas administrativas. No corpo do novo texto da lei institui-se também o novo Fundo Nacional de Cultura (FNC), que terá, no mínimo, 50% de todos os recursos da união destinado à cultura, além de destinar que 80% do fundo serão destinados aos proponentes culturais que integram a sociedade civil, ou seja, não vinculados a patrocinadores e a entidades dos poderes públicos municipais e estaduais, assim como veda a utilização de recursos do fundo para o pagamento de despesas correntes (folha de pagamento e custos administrativos) por parte dos três níveis governamentais. A proposta cria ainda doze categorias e/ou linguagens artístico-culturais específicas que podem ser financiadas: Artes visuais; teatro;

circo; dança; música; acesso e diversidade; patrimônio e memória; livro, leitura, literatura e língua portuguesa; ações transversais e equalização de políticas culturais; audiovisual; culturas populares e de museus e memórias.

Segundo o ex-ministro da cultura Juca Ferreira, a proposta busca fundamentalmente seguir dois princípios: promover a descentralização dos recursos captados através dos mecanismos de financiamento e ampliar significativamente as formas de acesso, exigindo dos maiores captadores dos recursos um política de acesso, sobretudo mediante preços módicos. Segundo o ex-ministro, quanto maior o recurso público envolvido/captado maior a exigência de gratuidade e acessibilidade. Durante o exercício de 2010, 2.248 proponentes buscaram captar recursos junto a Lei Rouanet. Desse total, cinco proponentes destacaram-se na captação de recursos junto às empresas incentivadoras, representando apenas 0,22%, que correspondeu por parte desses cinco proponentes 14 projetos culturais. Esses projetos, por sua vez, captaram cerca de R\$ 82 milhões, o que representou cerca de 7,2% de todos os recursos captados naquele ano, que alcançou a ordem de R\$ 1 bilhão e 140 milhões. Como se pode depreender, sobretudo se esses valores forem cotejados com os dados apresentados antes, há um grau acentuado de concentração de recursos captados por alguns proponentes e, respectivamente, por alguns projetos realizados. Sem embargo, tal grau de concentração deriva dos dispositivos jurídicos e financeiro-operacionais presentes na lei, mas também do alto grau de especialização (departamentos, gestores, contadores culturais, administradores culturais, consultores, entre outros) do trabalho de obtenção e captação de recursos assumidos por alguns proponentes, que encabeçam a lista dos grandes captadores em 2010.

O maior captador da lei Rouanet em 2010 foi o Instituto Itaú Cultural (R\$ 26,6 milhões), que mantém uma regular atividade artístico-cultural concentrada nas artes visuais e artes integradas. O instituto captou esse montante através das dez principais empresas que compõem o grupo financeiro Itaú. Em segundo aparece a Fundação Bienal de Arte de São Paulo (cerca de R\$ 17 milhões), que destinou boa parte dos recursos para a realização da 29ª Bienal de Arte de São Paulo, que em 2010 completou sessenta anos de existência. O restante da lista dos dez maiores captadores em 2010 é assim composta: H Melillo Comunicação (R\$ 13,3 milhões); Masp (R\$12,7 milhões); Teatro Municipal do Rio de Janeiro (R\$ 12,3 milhões); Orquestra Sinfônica Brasileira (R\$ 12, 1 milhões); Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (R\$ 10,5 milhões); T4F Entretenimento (R\$ 10,1 milhão); Associação Pró-música (R\$ 9,7 milhões) e Fundação Vale do Rio Doce (R\$ 9,3 milhões)¹⁰. Salta aos olhos nessa lista, por um lado, a localização dos dez principais proponentes, o Sudeste do país; por outro lado, a ausência da companhia Petrobras. As razões para a existência do primeiro aspecto são sobejamente conhecidas, já as razões da segunda serão objeto de reflexão à frente.

Como resultado da consolidação institucional e financeira das leis de incentivo, durante os primeiros anos da década passada, foi recrudescido o processo de criação de leis de incentivo no âmbito estadual e municipal. Praticamente todos os estados da Federação possuem hoje algum instrumento legal de incentivo à produção cultural. Segundo o SESI, dos 26 estados brasileiros e mais o Distrito Federal, 13 possuem leis específicas de incentivo, sendo que 10 possuem também fundos específicos de cultura e outros sete possuem leis e fundos (sendo o fundo um artigo específico da lei de incen-

tivo, como nos casos dos Estados do Ceará e Paraíba). Existem também os estados que abrigam sistemas estaduais de cultura, nos quais aparecem planos integrados entre regiões e municípios, como nos casos dos estados de Pernambuco, Piauí e Ceará. Por fim, existem ainda os estados que possuem leis de incentivo vinculadas a outros setores (educação, esporte, etc.), como os estados do Espírito Santo e Acre.

No que diz respeito aos municípios¹¹, 18 das 26 capitais estaduais brasileiras possuem algum mecanismo legal de incentivo, sendo a maioria leis que incorporam a existência de fundos próprios, com recursos advindos do IPTU. Segundo o inventário realizado pelo SESI¹², a região Sudeste apresenta a maior densidade (secretarias municipais e estaduais, leis de incentivo e/ou lei de fundo, fundações culturais e institutos) institucional direcionada à esfera cultural, seguida pela região Nordeste. De acordo com o referido inventário, os estados nordestinos aparecem bem colocados em um *ranking* geral de classificação nacional. Os critérios de classificação do *ranking* levaram em conta a execução orçamentária dos órgãos estaduais da administração cultural e a movimentação financeira total em torno da rubrica *cultura* (leis de incentivo e fundos). Nesse *ranking* o estado de São Paulo ocupa a primeira colocação, seguido pelo Estado do Rio de Janeiro. O Estado da Bahia ocupa a 5ª colocação, Pernambuco a 8ª e o Ceará a 9ª posição. Esses três últimos estados juntos ocupam uma posição de grande relevo no *ranking* nacional, pois engendraram, desde o início dos anos noventa, leis de incentivo que serviram de modelos para outros estados da federação.

A Bahia, por exemplo, apresentou ao longo dos últimos anos um aumento substancial da sua execução orçamentá-

ria, ou seja, os recursos destinados a programas e projetos que compõem as políticas culturais do estado, apresentando uma média de crescimento anual de cerca de 0,76%, que totalizou no período de 1985 a 2005 um crescimento de 15,42%, contra uma média anual nacional no mesmo período de 0,04%¹³. Um dos responsáveis diretos por esse crescimento foi a instituição do programa estadual *Fazcultura*, criado em 1996. O programa atua como um fundo, semelhante ao Fundo Nacional de Cultura (FNC), cujas origens dos recursos vêm de parcelas do ICMS (Imposto Sobre a Circulação de Mercadorias). Durante os onze anos de vigência do programa, o setor cultural nomeado pela Secretaria de Cultura e Turismo de *tradições populares* foi o que apresentou maior número de projetos patrocinados, 31,8% do total. Pernambuco, 8ª colocado no *ranking* estabelecido pelo SESI, dispõe de quatro leis específicas de incentivo à cultura (Lei 11.005, de 1993, Lei 11.914, de 2000, Lei 12.310, de 2002 e Lei 12.629 de 2004), todas complementares entre si e integradas ao principal fundo de cultura do estado, o FUN-CULTURA. O Ceará, por sua vez, apresenta também uma sólida legislação de incentivo, cujo núcleo é a Lei Jereissati, que estabeleceu o FEC (Fundo Estadual de Cultura). A lei Jereissati destina recursos para incentivos nos segmentos de cinema, vídeo, música, artes plásticas e gráficas, artes cênicas, artesanato, folclore, filatelia, patrimônio histórico e artístico. Já o FEC destina recursos preferencialmente para as áreas de *patrimônio imaterial*, produções de grupos populares e associações comunitárias.

Em 2003 o Instituto Cultural Cidade Viva em parceria com a Universidade Federal Fluminense (UFF) publicou um minucioso trabalho acerca do perfil das empresas patrocinadoras da cultura no Brasil¹⁴. O trabalho traz um conjunto signi-

ficativo de dados acerca das empresas, obtidos através de um questionário aplicado entre 2002 e 2003, que foi aplicado durante etapas distintas da pesquisa. O questionário buscou levantar o perfil das principais empresas patrocinadoras de cultura, através de perguntas diretas e estruturadas em torno de tópicos, como leis de incentivo, intenções do patrocínio, setor cultural, entre outros. Segundo a pesquisa, do total de 431 empresas selecionadas, cerca de 65% responderam que a principal razão pela qual investem em *cultura* é o ganho institucional da empresa, ou seja, o ganho de imagem da marca da corporação. O segmento econômico que mais investe cultura é o industrial, respondendo por cerca de 28% do total de recursos, entre doações, patrocínios e apoios, seguido do setor de serviços, com 21,31%. 24,19% das empresas entrevistadas atuam na região Sudeste, outras 21,51% têm suas atividades concentradas na Região Nordeste. As leis de incentivo fiscal mais utilizadas são a lei Rouanet (35%), as leis estaduais do ICMS (imposto sobre circulação de mercadorias), com 31,25%, a lei do ISS (imposto sobre prestação de serviços), com 20%, e a Lei do Audiovisual (13,75%).

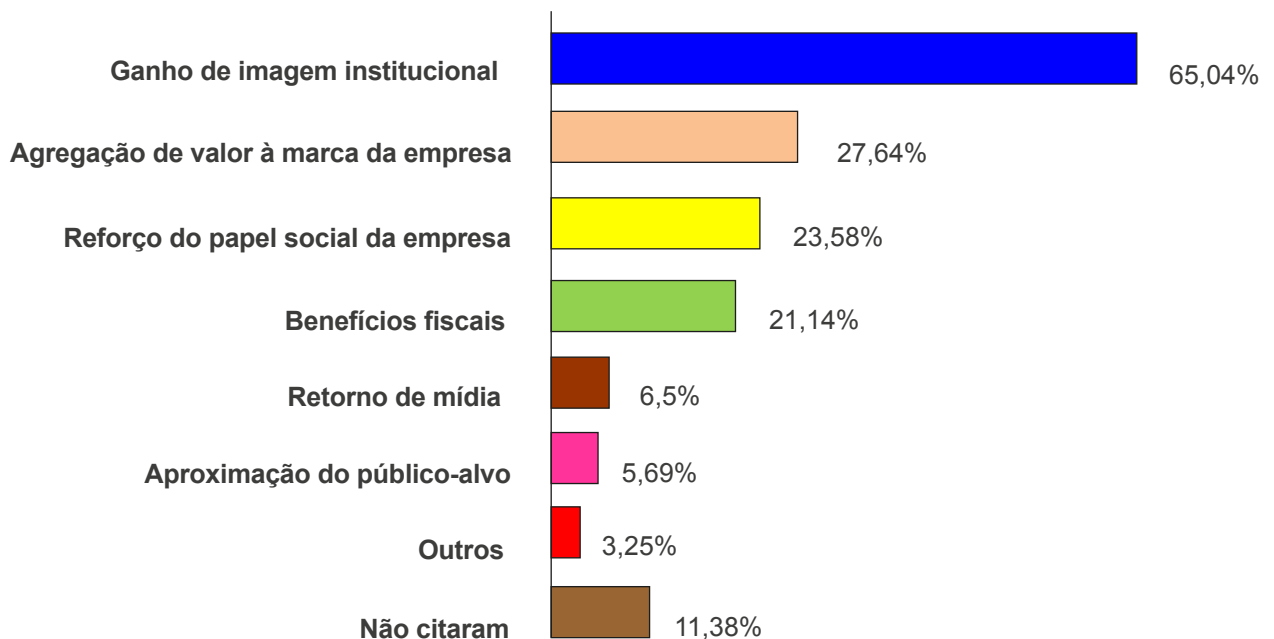
A pesquisa mostra que a principal motivação empresarial é de cunho publicitário, isto é, a atuação da empresa junto ao universo simbólico e cultural pode desembocar em um substancial ganho de imagem. Esse ganho de imagem não é imediato, faz parte de um processo de construção de um diálogo aberto entre a marca e seus consumidores, fornecedores e investidores, ou seja, de um processo sistemático de gestão da marca. O autor do texto de apresentação da pesquisa, Fernando Portela, chama atenção para que o diálogo entre marca e público mediado pela cultura (ou seja, pelos profissionais culturais que desenvolvem bens e serviços simbólicos) faz parte de

um movimento maior de tomada de posição empresarial que ainda está muito embrionário, mas que aponta para uma tendência certa. O autor chama atenção para a necessidade de se desenvolver uma consciência empresarial dirigida para o bem-estar coletivo, cujo caminho passa inevitavelmente pela promoção da *diversidade*, da *diferença* e da *criatividade*.

As reflexões de Portela trazem o imperativo ético de transformação da consciência empresarial, deslocando o objetivo imediato do lucro, isto é, lastreado apenas na redução dos custos e massificação das vendas, para um diálogo mais íntimo com o consumidor, para uma espécie de construção de uma legitimidade da marca capaz de produzir novas estimas por parte de consumidores, fornecedores e gestores da marca. A rigor, se pretende que as empresas não produzam tão-somente bens e serviços, mas, sobretudo, valores e éticas de vida (PORTELA, 2003).

Muitas mudanças estão ocorrendo ou vão ocorrer dentro das empresas nos próximos anos. Elas acarretarão o nível de consciência de grande número de empresários e conseqüentemente crescerá o patrocínio nas áreas cultural e social. Chamamos atenção para a abertura de novas oportunidades de trabalho para agentes culturais, conscientes de seu papel de agentes da mudança. (...) Empresas preocupadas com toda sociedade investirão em projetos culturais, inclusive com ações nas áreas de baixa renda e também assumirão responsabilidades maiores em relação à ecologia e à educação. Daqui a dez anos poucas serão as empresas que sobreviverão no mercado se não tiverem essa consciência, se não descobrirem que seus papéis principais não são gerar emprego e lucro, mas sim trabalho e consciência para construir um mundo

Gráfico 01 - O que leva as Empresas a investir?



Fonte: JORNAL DO COMÉRCIO – dias 22 e 23 de setembro de 2002/ Pesquisa do Ministério da Cultura (MinC), encomendada à Fundação João Pinheiro (FJP)

melhor. (...) A nova empresa, na era do conhecimento e da emoção, é aquela que enxerga o valor da marca e sabe que é preciso planejar o investimento nas áreas culturais, sociais, esportivas, educacionais e outras – dependendo do seu foco. Sabe que precisa fazer isso sem mentiras, de forma planejada, independente ou não de haver incentivos fiscais (...) Nosso cliente é aquele que tem uma imagem positiva do nosso trabalho e do nosso produto, mesmo que nunca tenha assistido a nossa peça de teatro ou um par dos sapatos que fabricamos (...) A nova empresa deixa aos poucos de ser patrocinadora e se transforma em parceira, o que significa dizer que passa a se envolver nos projetos, a discutir orçamentos, conteúdos, possibilidades de retorno e garantias, nem que faça isso através de produtores terceirizados. Isso acontecerá na medida de seus interesses e de sua responsabilidade sociocultural. (PORTELA, 2003)

A despeito do tom marcadamente profético de Portela, é possível sustentar que o diálogo entre marca e público (consumidores, trabalhadores, acionistas, fornecedores, entre outros) procura se realizar mediante a construção de políticas culturais privadas que não seriam possíveis sem as leis de incentivo à cultura. No entanto, como o texto da citação acima pode demonstrar, o adiamento do grande lucro imediato através da formação de uma consciência que exige a destinação de recursos (ainda que decorrente da renúncia fiscal pública) para a cultura produz um capital de prestígio simbólico-cultural que faculta à empresa uma lucratividade posterior muito maior. Os dividendos dessa lucratividade a médio e longo prazo reverberam, pois, em formas de prestígio cristalizadas em títulos (selos, prêmios, concursos, entre outros) como o

título de empresa “culturalmente responsável” ou “empresas amigas da cultura”, conferidos por organizações e instituições da administração cultural pública.

A Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), por exemplo, concede, desde 2004, o *selo de responsabilidade cultural*. O selo é concedido às empresas que participam diretamente (como doadoras e/ou incentivadoras) ou indiretamente da promoção e valorização da cultura do Estado. A partir de ações e programas nas quais as empresas se envolvem em cada ano, a Secretaria da Cultura avalia e elege as empresas que merecem figurar nas campanhas promocionais e publicitárias oficiais do estado. Nos documentos, panfletos e cartilhas publicados pela secretaria no primeiro semestre de 2008 aparecem a peça publicitária do selo com os seguintes dizeres no cabeçalho: “selo de responsabilidade cultural 2007: um prêmio para as instituições que acreditam na força da cultura cearense”. As empresas premiadas têm o direito, por sua vez, de exibir em suas campanhas publicitárias a marca do selo de *responsabilidade cultural do estado*, que apresenta os seguintes dizeres: *esta empresa tem responsabilidade cultural*.

O selo foi criado por meio da Lei nº 13.426/2003, com o objetivo definido de estabelecer uma forma de reconhecimento público para as pessoas jurídicas de direito público ou privado, com ou sem fins lucrativos, que de alguma forma apoiem a cultura do estado. A sistemática operacional de concessão do selo é baseada em três etapas distintas: a primeira é a avaliação inicial da empresa (missão, valores, objetivos, resultados, ações culturais desenvolvidas pela organização); a segunda etapa consiste em apreciar o material apresentado e organizado pela empresa por parte de uma comissão avaliadora independente da

Secretaria de Cultura do Estado, que se desloca até as empresas para conferir a veracidade das informações fornecidas; por fim, na terceira, é montado um *ranking* de pontuação no qual a empresa pleiteante do selo passa a figurar em uma determinada posição, onde são levados em consideração aspectos como o montante de investimentos destinados à cultura do Estado e as ações empreendidas.

A primeira premiação do selo foi realizada em 2004, quando foram premiadas 15 organizações, em quatro categorias. A partir de então, alguns ajustes foram sendo realizados pela Secult/Ceará, como a ampliação de categorias e dentro do próprio processo de seleção. A partir de 2005 o número de empresas concorrentes aumentou significativamente e, a partir de então, a política do selo passou a interes-

Tabela 02 - Relação de organizações agraciadas com o Selo de Responsabilidade Cultural 2004, 2005 e 2006

Categorias	Selo 2004	Selo 2005	Selo 2006
Empresarial	Pequeno porte: - Condomínio Shopping Benfica - Clínica Dra. Maria Helena Magalhães de Albuquerque	Pequeno porte: - Condomínio Shopping Benfica	Micro e Pequeno porte: - Espaço Cultural Arre Égua
	Médio porte: - E.I.M. Empreendimentos Industriais e Montagens - Servis Segurança LTDA - Tintas Hidracor	Médio porte: - Servis Segurança LTDA	Médio porte: - Shopping Benfica
	Grande porte: - Companhia Energética do Ceará - Coelce - Agripec Química e Farmacêutica S/A - Expresso Guanabara S/A	Grande porte: - Companhia Energética do Ceará - Coelce	Grande porte: - Servis Segurança
Pública	- Prefeitura Municipal de Guaramiranga - Banco do Brasil S/A - Caixa Econômica	- Banco do Nordeste do Brasil	Empresarial Pública: - Caixa Econômica Federal
			Governamental: - Prefeitura Municipal de Senador Pompeu
Institucional	- Sebrae Ceará - Instituto Pão de Açúcar - Serviço Social do Comércio - SESC	- Serviço Social do Comércio - SESC	- EDISCA - Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes
Diamante	- Banco do Nordeste do Brasil	- Banco do Brasil	- Banco do Nordeste do Brasil
Destaque Interior	-	-	- Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri
Destaque Empreendedora	-	-	- Pão de Forno Indústria de Alimentos

Fonte: GUILHERME (2006); SILVA (2007)

sar outros estados da região Nordeste e a própria União. Acerca da concessão do selo, o então ministro da Cultura, Gilberto Gil, destacou: “o Ceará está nos oferecendo a inspiração e a tecnologia que nós queremos replicar pelo país inteiro. O apoio do Ministério da Cultura a esta iniciativa é integral, até porque é imprescindível que esta ação seja disseminada pelo Brasil” (GIL, 2005).

A política do *selo de responsabilidade cultural* concedido pela Secult/Ceará está situada em uma ambiente maior de experimentações e inovações tecnocráticas e gerenciais ligadas à cultura realizadas no âmbito do Estado do Ceará. O estado foi o primeiro no país a possuir uma secretaria de estado destinada exclusivamente à cultura. Por meio da Lei nº 8.541, de 09 de agosto de 1966 foi criada a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, sendo o primeiro secretário o escritor Raimundo Girão. Nesta década, em total consonância com a arquitetura institucional que passou a ser elaborada pelo sistema MinC a partir de 2003, o estado formulou o Sistema Estadual de Cultura, cujo objetivo seria integrar os 184 municípios cearenses à dinâmica de capilarização do Sistema Nacional de Cultura e às discussões acerca do conteúdo e implementação do Plano Nacional de Cultura (PNC). Seguindo essa senda, a Secult/Ceará instaurou durante o ano de 2007 o processo discursivo que desembocou na formulação da *Constituição Cultural do Estado do Ceará*. O processo de constituição desse documento envolveu um conjunto de discussões, fóruns municipais e assembleias, cujo ápice foi a *Assembleia Popular Estadual*, que contou com 127 delegados municipais. O evento foi constituído por artistas, intelectuais, pesquisadores, empresas, prefeituras, organizações não-governamentais, além dos próprios delegados municipais. A *Assembleia Popular Estadual* operou

como uma constituinte cultural, cujo resultado foi a elaboração do documento legal da *Constituição Cultural do Estado do Ceará*, que alterou alguns dispositivos da Constituição do Estado do Ceará (promulgada em 1989) no tocante à cultura. O documento objetiva dotar o Estado de um planejamento de longo prazo para a cultura, privilegiando a *cultura popular* espalhada pelas principais regiões interiores do Estado. A política de concessão do *selo de responsabilidade cultural no Ceará*, assim como a consecução da constituição cultural do estado, atesta o processo crescente de normatização e oficialização da esfera cultural, notadamente da *cultura popular*.

O diálogo contumaz da empresa com o universo de atores que, direta ou indiretamente, determinam a posição de prestígio da marca empresarial, exige que as corporações se inscrevam em um cenário mais largo de comunicação global, a partir do qual a organização aposta em posturas ligadas à consolidação dos valores caros aos atores responsáveis pela posição de prestígio ocupada pela empresa. Nesse sentido, as principais empresas envolvidas com programas e ações culturais buscam, cada uma a seu modo, tecer uma teia própria que assegure sua participação no concerto geral da chamada *cidadania cultural* no Brasil, que faz parte da arquitetura institucional montada no decurso da década passada pelo Ministério da Cultura, cujos insumos legais e discursivos travam uma interface estreita com o *repertório discursivo UNESCO*¹⁵. Nesses termos, as empresas buscam desenvolver uma espécie de cidadania cultural corporativa bastante interessada, ou seja, uma componente decisiva da gestão da marca empresarial. Em um ensaio intitulado *Cultura: rebelde e ingovernável*¹⁶, Zygmunt Bauman destaca, através de uma reflexão de Neomi Klein, que, em sua maioria,

as grandes corporações industriais não produzem mais o que produziam antes e nem fazem mais publicidade do que produzem ou produziam, mas compram produtos homólogos e adicionam então sua marca. “A marca fixada no produto não agrega valor, mas é o próprio valor, o valor de mercado e, portanto, o único valor que conta, o valor em si”. (BAUMAN, 2007, p.82).

GESTÃO INSTITUCIONAL DA MARCA E POLÍTICAS CULTURAIS PRÓPRIAS

O selo de *responsabilidade cultural*, assim como as demais formas de reconhecimento oficial, agrega valor à marca empresarial. Esse valor é simultaneamente simbólico e econômico, os trânsitos entre um e outro, assim como a constituição de um e de outro, são dinâmicos e suas fronteiras tênues e imprecisas. Uma empresa que luta pela sustentação e utilização permanente desses selos e títulos públicos de reconhecimento é a *Petrobras*. A empresa mantém um conjunto de ações de incentivo à produção cultural. Desde o final da década passada a empresa lidera, de forma absoluta, a lista das maiores patrocinadoras, sendo a lei Rouanet o dispositivo legal mais utilizado pela companhia. Em agosto de 2008 a empresa renovou um conjunto de documentos que estabelecem cooperação técnica entre a empresa e o Ministério da Cultura, além de um elenco de convênios que criaram dez editais em diferentes áreas e segmentos que totalizam um investimento de R\$ 28 milhões. No entanto, o núcleo da política cultural da companhia diz respeito ao *Programa Petrobrás Cultural*¹⁷. O programa é baseado na publicação de editais públicos em áreas como cinema, artes cênicas, música, literatura e *patrimônio imaterial*. O programa apresenta uma estrutura organizacional baseada na seleção pública de proje-

tos e na escolha direta, que totalizou em 2007 cerca de R\$ 160 milhões, distribuídas nas cinco regiões do país, sendo a região Sudeste, seguida pela região Nordeste, as que mais apresentam projetos e recebem recursos. No Nordeste, os Estados da Bahia, Pernambuco e Ceará são os que mais se destacam. O *Programa Petrobrás Cultural* se interessa por um conjunto de conteúdos e tem lançado mão dos mais diferentes suportes técnicos. O segmento do *patrimônio cultural imaterial* é um exemplo desse interesse diversificado. O programa tem patrocinado uma infinidade de CDs e DVDs portando os conteúdos das *culturas populares* espalhadas pelos rincões rurais do país, como o CD *Alegremente cantando*, produzido na zona rural da cidade de Vitória da Conquista, no sertão baiano, que traz 21 faixas de músicas de ternos de reis, ou o CD que traz os cantos e repentes do concurso de cantadores e repentistas organizado pela Secretaria de Cultura de Pernambuco, em 2006. Os gestores e técnicos do programa, como se verá também no exemplo do *Banco do Nordeste*, inspiram-se nas políticas de *patrimônio cultural imaterial* implementadas no âmbito do Sistema Federal de Cultura, assim como uma compreensão de *cultura popular* marcada pela dimensão rural da experiência.

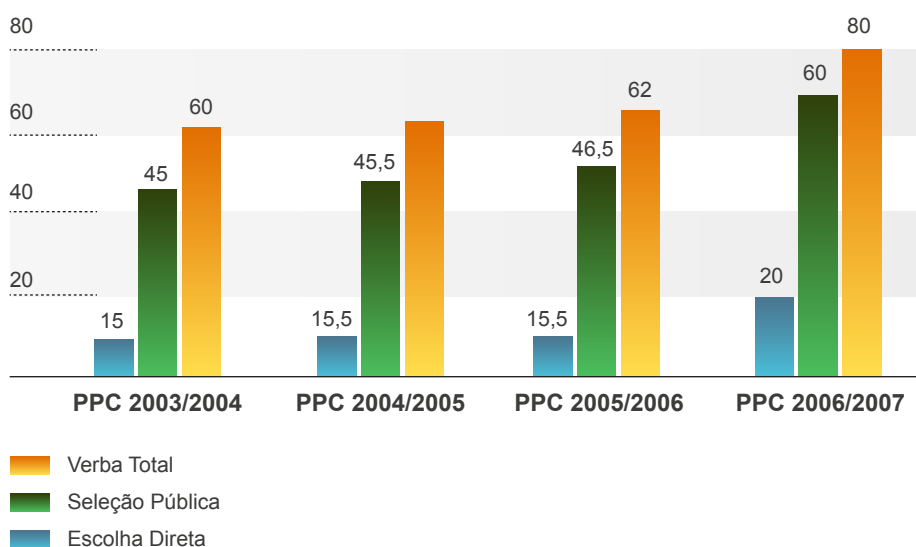
Embora o núcleo da política cultural da empresa seja o Programa Petrobras Cultural (PPC), a rigor, a companhia mantém também uma ação mais dilatada no que toca ao incentivo cultural. A empresa tanto dispõe de recursos financeiros próprios destinados aos incentivos culturais (que podem ser utilizados em ações mais regulares, que já possuem certa capilaridade e penetração junto aos profissionais da cultura, como o Programa Petrobrás Cultural), quanto dispõe também de recursos obtidos junto aos mecanismos de incentivo fiscal facultados

pelas leis federais, como a lei Rouanet, que permitem a dedução de até 4% do total de impostos devidos pelas pessoas jurídicas. Por exemplo, em 2008 o aporte total de recurso à cultura foi da ordem de R\$ 205 milhões, desses R\$ 166 foram provenientes das leis de incentivo, ou seja, de impostos não pagos, 4% do total de impostos devidos a união, o restante, R\$ 39 milhões, foi derivado da própria receita, lucro, anual da empresa. No exercício de 2010, como se pode constatar a partir da lista dos dez maiores captadores de recursos junto a Lei Rouanet, a empresa não figura entre os dez mais, mas tal ausência não significa que a empresa tenha reduzido seu interesse pelo financiamento da produção cultural. De certo, a companhia continua utilizando os dispositivos fiscais existentes, mas certamente tem aumentado o volume de recursos próprios direcionados ao financiamento da produção cultural. E mais, a ausência mencionada certamente decorre também do interesse do governo federal (já que as diretorias da companhia e a presidência são indicações governamentais) em reduzir a participação das empresas estatais

no que toca a captação de recursos junto a atual lei Rouanet, buscando assim uma forma direta de minorar a operacionalização e legitimação da atual lei.

Na edição 2008/2009 os recursos do Programa Petrobras Cultural sofreram uma redução, passando para R\$ 42 milhões, voltando a se elevar na edição seguinte, 2010, alcançando R\$ 61,2 milhões. A ambivalência público/privada assinalada antes aparece aqui com contornos bem definidos. O financiamento é privado porque ele é realizado pela empresa, embora as maiores empresas incentivadoras sejam de capital misto, ou seja, as próprias empresas (como a *Petrobras* e o *Banco do Brasil*) são simultaneamente públicas e privadas. Por outro lado, como se verá a partir do exemplo do *BNDES*, algumas empresas estatais atuam simultaneamente em duas frentes do financiamento cultural. Agem como patrocinadoras (lançando mão das leis de incentivo fiscal) e como investidoras que, mediante empréstimos a terceiros ou empregando recursos diretos, buscam obter ganhos econômicos atra-

Gráfico 02 - Evolução da verba total do Programa Petrobrás Cultural (R\$ milhões)



vés da produção cultural¹⁸. É a empresa que decide o que, como e onde produzir, segundo os direcionamentos e diretrizes internas da organização. Ao invés de pagar o imposto devido, isto é, o tributo que é cobrado pelo Estado em cima da taxa anual de lucratividade da empresa, a mesma apresenta o resultado da sua produção (um *show*, um evento teatral, um programa mais duradouro, enfim, algo que justifique o desconto de uma parcela) como forma de substituição do pagamento líquido do tributo. Ao mesmo tempo, os recursos são públicos, pois são oriundos de impostos e, portanto, do direito de tributação assegurado pela constituição, mas também têm uma origem privada, pois incidem sobre o lucro das empresas, o que envolve a sua capacidade de gestão empresarial, de atuação no mercado e de lucratividade, e, portanto, de competência econômico--financeira. Essa imbricação confere às leis de incentivo à produção cultural um caráter inteiramente ambivalente.

A ambivalência mencionada antes corroborou para a instauração de uma racionalidade administrativa e publicitária antes desconhecida na esfera cultural. As leis de incentivo, como de resto todo o modelo de produção e financiamento cultural, acentuaram o processo de expansão do mercado de bens simbólicos no Brasil¹⁹. Um dos vetores que permitiram essa expansão, e que hoje é parte constitutiva do mercado de bens simbólicos no país, diz respeito à montagem de um acirrado sistema de lutas em torno dos bens de prestígio que asseguram legitimidade empresarial às marcas. Como se evidenciou a partir da citação de Portela acima apresentada e da pesquisa realizada pela Universidade Federal Fluminense em parceria com o Instituto Cultural Cidade Viva²⁰, tornou-se uma preocupação permanente (objeto regular de pesquisas internas nas corporações) por

parte dos gestores públicos e privados a manutenção de uma boa imagem associada à marca da empresa, algo que passa necessariamente pela possibilidade de sustentação de determinados títulos e prêmios, como os títulos de *empresa culturalmente responsável*, conferido, por exemplo, pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. A necessidade de gestão cultural da marca engendrou também a produção de subsídios teóricos e técnicos (como as reflexões apresentadas antes por Portela) capazes de guiar as ações das empresas no segmento cultural. Durante essa década, foram publicados diversos guias de captação de recursos, cartilhas de instruções, guias de gestão cultural das marcas, assim como sítios na Internet e demais mídias²¹.

Um exemplo que reclama um tratamento mais pormenorizado a esse respeito é fornecido pelas políticas culturais desenvolvidas pelo *Banco do Nordeste*. Em 2005 a instituição criou o *Programa BNB de Cultura*. Um dos principais critérios estabelecido pelo *Programa BNB de Cultura* do *Banco do Nordeste*, e que acentua essa dinâmica de gestão da imagem empresarial junto a um mercado institucional de marcas no Brasil, diz respeito ao potencial ganho de imagem do *Banco do Nordeste* que o projeto pode promover. Os projetos submetidos à apreciação do programa devem apresentar alguma indicação nesse sentido, ou seja, devem vincular o conteúdo desenvolvido e a linguagem artística trabalhada à instituição patrocinadora e ao *Programa BNB de Cultura*. Em um dos trechos da entrevista concedida pelo coordenador do programa, Mário Nogueira²², o mesmo ressalta: “há também a variável de potencial de imagem do banco julgada pelo BNB. Os avaliadores tinham dificuldades porque diziam: ‘rapaz nós somos artistas’, aí agora é o banco, o pessoal da superintendência, os assessores, né, que vê se o

projeto tem esse potencial de levar a imagem do banco lá pra a frente”. Levar a imagem do banco “lá para a frente” significa adicionar aos produtos e atividades financeiras do banco os signos e temas da *cultura popular sertanejo-nordestina*, isto é, significa aproximar, ou mesmo fundir, a imagem do banco com os *conteúdos, expressões e manifestações da cultura popular sertanejo-nordestina*.

O *Programa BNB de Cultura*²³, desde a sua primeira edição em 2005 até a última, em 2011, disponibilizou cerca de R\$ 16 milhões para as áreas de literatura, música, artes cênicas, artes visuais, audiovisual e artes integradas, com base na captação de recursos mediante os editais de concorrência pública. Foram contemplados, nas cinco edições anuais do programa, 1.131 projetos, realizados em 474 municípios. Para a edição 2011 do programa, dessa vez em co-realização com o BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social), o edital prevê a liberação de R\$ 6 milhões. O edital deste ano (Edital do Programa BNB de Cultura – Edição 2011 – Parceria BNDES) estabelece três critérios norteadores para seleção final: 50% dos projetos contemplados serão destinados para municípios que apresentem um Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) inferior a média geral do Nordeste e/ou Índice de Exclusão Social (IES) superior a média geral nordestina; 25% do total de projetos contemplados serão destinados àqueles municípios inseridos nos territórios da cidadania²⁴; 50% no mínimo dos recursos serão direcionados aos proponentes sem fins lucrativos. O programa está organizado a partir de um edital anual de seleção de projetos culturais, que se inscrevem em uma das áreas listadas e, uma vez aprovados, se habilitam (de acordo com os procedimentos financeiros estabelecidos pelo banco) para receber os recursos.

O programa integra às ações da instituição aquilo que a mesma nomeia de ambiente da cultura. Seguindo uma tendência das instituições de serviços financeiros, tal qual destacado por Chintao Wo (2006) ao pesquisar os Estados Unidos e a Grã-bretanha, e também seguida no Brasil²⁵, o *Banco do Nordeste* criou os centros culturais de Fortaleza, CE, de Souza, PB, e do Cariri, região semi-árida localizada na fronteira dos Estados do Ceará, Piauí e Pernambuco. Os três Centros Culturais do Banco do Nordeste (CCBNBs) dinamizam a circulação dos bens e serviços culturais na região Nordeste, pois, como se verificou antes, operam como equipamentos culturais que abrigam diversas atividades artístico-culturais. Os centros possuem orçamentos próprios e dispõem de calendários de programação divulgados pelas peças e campanhas publicitárias do banco nas três micro-regiões que sediam os centros. Durante o ano de 2007 os recursos para os centros totalizaram R\$ 7,5 milhões, alcançando um público total, desde a criação do primeiro centro em Fortaleza, de mais de três milhões de pessoas²⁶. Associado ao *Programa BNB de Cultura* e aos centros culturais, o banco disponibiliza no âmbito do *Crediamigo* (programa de micro-crédito produtivo da instituição) setores que podem receber recursos, como, por exemplo, artesanato, bandas de música, projeção de filmes, entre outros. Essas três ações compõem a política cultural do BNB.

O *Banco do Nordeste* é uma instituição financeira múltipla criada em 1952, que atua como uma sociedade de economia mista de capital aberto, sendo o maior acionista e controlador direto o governo federal (94% do capital acionário). Hoje a instituição está vinculada ao Ministério da Fazenda como uma instituição de fomento e crédito regional. Possui 5726 funcionários, 181 agências, atendendo a 1989

municípios e 11 estados. O banco atua como instituição creditícia nas seguintes áreas: fruticultura, grãos, indústria, serviços, agricultura familiar, apicultura, pecuária, carcinocultura, comércio, floricultura, artesanato, turismo e cultura. Essas três últimas apresentam estreitas interfaces para a conformação da *economia da criatividade* na região Nordeste e suas respectivas *indústrias da criatividade*.

A política cultural da instituição é baseada na seleção pública através de editais. No que toca ao *Programa BNB de Cultura*, o edital do programa é acompanhado de oficinas de esclarecimento e divulgação do programa, realizadas pelos técnicos do banco ligados ao programa nas cidades, estados e regiões atendidas pelo banco. As oficinas são reuniões de instrução e preparação junto aos grupos de artistas e intelectuais (na maioria das vezes associações, entidades e organizações de artistas, produtores, músicos, atores, etc.), isto é, os proponentes, ligados à *cultura popular sertanejo-nordestina*. Dessas etapas, duas se destacam. Primeiro, o calendário, que esta-

belece todos os passos do processo de tramitação dos projetos; segundo, o julgamento, que consiste na aferição de notas por parte de uma comissão julgadora (composta por profissionais de cada uma das seis áreas artístico-culturais do programa) que contratada pelas representações do banco nos nove estados nordestinos, e mais as regiões norte dos Estados do Espírito Santo e Minas Gerais. Além das etapas, o programa estabelece, assim como os projetos submetidos à liberação de recursos junto às leis Rouanet e do audiovisual, três fases de filtragem: apresentação, habilitação e seleção.

O *Programa BNB de Cultura* está estruturado a partir de quatro eixos estratégicos: a valorização da cultura regional nordestina, o acesso democrático aos bens e serviços culturais gerados, transparência no controle e fiscalização dos recursos concedidos e a produção de resultados positivos para a população nordestina. De 2005 a 2008 o programa atendeu a 328 cidades, concedendo recursos a 681 projetos culturais. Os quatro eixos de sustentação do programa

Tabela 03 - Edição 2007 do Programa BNB de cultura

Estado	Habilitados	Selecionados
AL	5,0%	4,5%
BA	16,7%	14,1%
CE	19,3%	13,4%
ES	2,5%	1,0%
MA	7,5%	8,3%
MG	7,6%	4,5%
PB	8,9%	6,9%
PE	18,8%	12,7%
PI	7,0%	3,8%
RN	14,6%	7,7%
SE	6,4%	4,9%

Fonte: Programa BNB de Cultura

guardam uma relação direta com o *repertório UNESCO*. Esse, como já se viu, porta uma teia discursiva que opera como um norte de justificação das políticas culturais em boa parte do mundo, notadamente nos chamados países em *desenvolvimento* (UNESCO/MinC, 2008). Na entrevista realizada com o coordenador do *Programa BNB de Cultura*, Mário Nogueira²⁷, o mesmo abre a sua fala acerca do programa enfatizando da seguinte maneira o seu primeiro eixo organizacional e operacional:

Então, quando foi em 2005, o banco criou o programa BNB de cultura, que foi baseado em quatro pilares. O primeiro pilar dele é focar a cultura regional nordestina. Quer dizer, hoje o banco atua, além de todos os Estados do Nordeste, ele atua também no Norte de Minas Gerais e o Norte do Espírito Santo que também têm características do Polígono das Secas. Aí os projetos desse programa, eles devem ser focados na região nordestina ou no Norte de Minas e do Espírito Santo. Isso aí não significa dizer que pessoas de outras regiões e outros estados não possam participar, agora só que o peso é menor. Agora se a pessoa, por exemplo, na região Sul quiser fazer um trabalho sobre a cultura nordestina para ser disseminada lá, aí o peso é o mesmo de se fazer um trabalho na região Nordeste. (NOGUEIRA, 2008)

O que Nogueira destaca é que o Banco criou como um dos eixos prioritários de organização e operacionalização do programa para a valorização da *cultura popular sertanejo-nordestina*. As seis linguagens selecionadas pelo programa (artes cênicas, artes visuais, artes integradas, audiovisual, música e literatura) mobilizam diretamente os conteúdos daquilo que, ao longo do processo de moderniza-

ção nacional, se convencionou chamar de *cultura popular nordestina*. Por exemplo, na categoria artes cênicas (a primeira com o maior número de projetos apresentados e aprovados) predominam projetos teatrais inspirados na literatura de cordel, ou seja, no vasto repertório de estórias populares disseminadas através dos folhetos de cordel. Na categoria música, por seu turno, predomina o gênero musical *forró-baião*, que compõe a montagem dos festejos juninos (muito presente também na categoria artes integradas).

A necessidade da vigilância permanente quanto às classificações envolvendo as linguagens artísticas e suportes físicos ganha aqui maior clareza. Embora o programa não setorize a *cultura popular* ou as *tradições populares* (como fazem alguns programas²⁸), criando uma classificação específica²⁹ para agregar os conteúdos produzidos por esses setores, a prioridade do programa é a promoção e fomento dos conteúdos classificados e legitimados como representantes “genuínos” da *cultura popular sertanejo-nordestina*. Assim, as linguagens travam um diálogo direto com certos conteúdos e aspectos das narrativas identitárias sertanejo--nordestinas. Outra exigência do programa, que reforça o primeiro pilar destacado por Nogueira, é que os projetos devem partir de municípios com até cem mil habitantes. Segundo o IBGE³⁰, cerca de 35% da população nordestina vive em cidades com até 100 mil habitantes. É fácil perceber que o filtro estabelecido pelos técnicos e gestores do programa compreende que a *cultura popular e/ou regional* possui um vínculo direto com a dimensão rural, e que essa dimensão deve ser privilegiada nas políticas culturais da instituição – tanto no que diz respeito à dinamização de um mercado de bens simbólicos associado à marca do banco nesses municípios, quanto à possibilidade complementar de nutrir os processos criativos nesses locais.

Cerca de 70% dos projetos apresentados junto ao programa são apresentados por pessoas jurídicas. São associações de artistas, entidades culturais, prefeituras, secretarias estaduais de cultura, clubes de cinema, sindicatos de atores, centros culturais, sociedades de amigos da cultura, entre muitos outros, que se habilitam e concorrem em uma das seis categorias. Há uma rede, concentrada principalmente nos estados do Ceará, Bahia e Pernambuco, de profissionais da cultura ligados à *cultura popular sertanejo-nordestina*, cuja tessitura depende do grau de interdependência entre os três eixos de organização da economia da cultura no Brasil. Os três eixos concorrem, como se verificou na primeira seção deste capítulo, para o recrudescimento do processo de profissionalização da cultura no Brasil, agora a profissionalização da *cultura popular sertanejo-nordestina*. O *Programa BNB de Cultura*, nesse sentido, opera como uma síntese entre os eixos de organização dessa economia. Como empresa controlada pelo Estado, o banco produz, consome e promove (mediante seus centros culturais) a circulação de bens e serviços culturais que portam aspectos da cultura regional; ao fazê-lo, dinamiza determinados nichos de consumo simbólico que se constituem a partir do cruzamento das políticas culturais públicas privadas e das empresas e organizações culturais privadas, resultando na conformação e consolidação de ciclos de entretenimento e diversão, como os festejos juninos.

Por outro lado, o *Programa BNB de Cultura* apresenta-se como um índice de imbricação direta entre as duas categorias de direitos culturais destacadas na primeira seção deste capítulo. Como instituição estatal pública que mantém um programa regular de cultura, o Banco do Nordeste está alinhado às diretrizes das políticas

culturais federais implementadas pelo Ministério da Cultura³¹, assim enfatiza a primeira categoria de direito cultural ao criar condições para a promoção, atualização e consolidação das matrizes *culturais sertanejo-nordestinas* (ou seja, desdobrando o registro do direito à *identidade*). Por outro lado, desdobra também a segunda categoria, ao possibilitar mecanismos de acesso (centros culturais e exigência de projetos originários de médios e pequenos municípios) aos bens e serviços culturais que portam em suas linguagens e conteúdos as matrizes da *cultura popular sertanejo-nordestina*. Seguindo essa mesma senda, na entrevista concedida por Nogueira, o coordenador do *Programa BNB de Cultura* menciona que o Banco do Nordeste está realizando um conjunto de parcerias para obter recursos de outras instituições da administração federal, como por exemplo, o BNDES. Segundo Nogueira, já há alguns convênios envolvendo o BNB e o BNDES nesse sentido, sendo que esse último tem interesse em aportar recursos para a cultura mediante o Banco do Nordeste, devido à capilaridade e legitimidade da instituição na região³², a exemplo do edital BNB de Cultura 2011.

Desde 1995 o BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social) lança mão de recursos indiretos, não reembolsáveis, para apoiar e financiar projetos culturais, mas foi a partir de 2006, com a criação do Departamento de Economia da Cultura (DECULT), que a instituição passou a estabelecer linhas de crédito para alguns setores antes não contemplados, como, por exemplo, o audiovisual, âmbito no qual foi criado o Procult/Audiovisual, destinado a dinamizar a cadeia produtiva do audiovisual e orçado em cerca de R\$ 175 milhões. O Decult (Departamento de Economia da Cultura) está dividido em duas gerências. A Gerência de Comunicação e Cultura, que trata dos aspectos ligados ao patrocí-

nio, através da utilização das leis de incentivo ou de recursos próprios, e a Gerência de Investimentos, que destina, na forma de empréstimos e créditos acionários, recursos para determinados segmentos, como cinema, televisão e música.

O BNDES atua a partir de quatro dispositivos operacionais de fomento: crédito de longo e médio prazo a juros baixos para grandes empresas; participação no capital de empresas, inclusive estatais; investimentos em fundos privados e público, que envolvem, em geral, riscos; e, por fim, crédito de curto prazo para empresas de menor porte. Todos esses dispositivos, a partir de 2005, mediante o DECULT, passaram a ser disponibilizados às empresas de cultura e à produção cultural em geral. A primeira operação do DECULT foi a liberação, em fevereiro de 2007, de R\$ 7 milhões para construção de um complexo de estúdios para a produção de filmes, espaços e espetáculos de exposição em São Paulo. O DECULT apresenta um caráter bifronte, atua como patrocinador (inserindo o BNDES no elenco das empresas patrocinadoras que lançam mão das leis de incentivo fiscal) e como investidor, ou seja, como um empreendedor de determinados projetos culturais, que tem participação nos lucros e ganhos econômicos. Ao atuar de acordo com a modalidade patrocínio (uma das que compõem o mecenato) através das leis de incentivo, a gerência transfere dinheiro público (já que o BNDES é uma empresa estatal), ao contrário do que ocorre com as empresas privadas, para a produção cultural, explorando publicitariamente o prestígio dos bens culturais. Por outro lado, a segunda gerência, ao atuar diretamente como empreendedora (através da concessão de empréstimos e do investimento direto), atesta a importância que os bens e serviços simbólico-culturais têm para a dinâmica de crescimento e diferenciação da economia contemporânea de serviços.

O elo entre BNB e BNDES leva a perceber como essa interface consubstancia a dilatação do conceito de *desenvolvimento* trabalhado na primeira seção deste capítulo. Nos documentos de justificativa das políticas implementadas por essas instituições a aproximação entre *cultura* e *desenvolvimento* é patente. Ambos deixam claro que a noção convencional de *desenvolvimento* (que podemos chamar de clássica, e que está ligada ao crescimento econômico e material) deve ser ampliada, ou seja, para uma noção mais dilatada e integradora, realizadora das potencialidades humanas, tal como ressalta Sahlins. No entanto, tal como foi evidenciado a partir a tessitura do *repertório discursivo UNESCO*, a noção clássica de desenvolvimento não desaparece. Tal noção, como atesta a criação do Departamento de Economia da Cultura e sua Gerência de Investimento, está presente no desenho geral das políticas culturais públicas, assim como sua dimensão contemporânea mais dilatada aparece no *Programa BNB de Cultura*, abrigando as duas categorias de direitos culturais assinaladas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode notar, as três empresas aqui destacadas, Petrobrás, Banco do Nordeste e BNDES, atuam de maneira bastante específica no domínio da produção cultural. A Petrobrás, através da principal modalidade do mecenato (o patrocínio), sendo a maior captadora de recursos da Lei Rouanet, fomenta ações culturais em todo o país, granjeando títulos (como o *selo de responsabilidade cultural* concedido pela Secult/Ceará) e legitimando sua marca; ao mesmo tempo em que mantém uma política cultural própria, concentrada no *Programa Petrobrás Cultural*. O Banco do Nordeste, por sua vez, também

mantém ações, fomentando projetos a partir da captação da Lei Rouanet, concentrados na região Nordeste, acumulando também títulos, como o *selo de responsabilidade cultural* concedido pela Secult/Ceará. Por outro lado, tal qual a Petrobrás, mantém uma política cultural própria, concentrada no Programa BNB de Cultura, que visa agregar valor material e simbólico à marca da empresa por meio da associação desta às *expressões e manifestações da cultura popular sertanejo-nordestina*. Já o BNDES, atua, além das duas dimensões exploradas pela Petrobrás e Banco do Nordeste, como financiador direto da produção cultural, atuando também como um banco de fomento cultural, que repassa recursos às organizações e empresas privadas, como canais de televisão, produtoras cinematográficas, editoras, gravadoras, entre outras.

Essas distintas formas de usos da cultura permitem as empresas acumular recursos de prestígio, cuja dinâmica faz com que a produção cultural figure como uma grande fonte de recursos simbólico-econômicos no interior nos sistemas de concorrência e gestão das marcas empresariais. Com efeito, impõe-se uma indagação (que ultrapassa os limites deste trabalho): como, por que e sob que condições a produção cultural tornou-se uma das fontes mais candentes de produção de valor simbólico e material no mundo contemporâneo? A resposta a essa indagação passa irrevogavelmente pelo advento de um novo temário de justificação envolvendo as relações entre produção cultural e as políticas culturais, cuja trama envolve aspectos como cultura e desenvolvimento, direitos culturais, cidadania cultural, diversidade e cultura popular, indústrias da criatividade e economia da cultura, entretenimento e diversão, arte e técnica, entre outras.

Bibliografia:

- ALVES, E.P.M. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: Edufal, 2011.
- BARBOSA, Frederico. *Imagens na pedra: Políticas Culturais no Brasil*. Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo: Itaú Cultural, 2004.
- CESNIK, Fábio de Sá. *Guia do incentivo à cultura*. São Paulo: Editora Manole, 2007.
- EVANGELISTA, ELY. *A UNESCO e o mundo da cultura*. Goiânia: UNESCO/UFG, 2003.
- FONSECA, Maria Cecília Londres; CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros e Castro. *Patrimônio Imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Brasília: UNESCO, 2008.
- MOREIRA, Gilberto Passos Gil. *Discursos do ministro da cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.
- REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável*. São Paulo: Editora Manole, 2007.
- RUBIM, Albino Canelas (org.). *Teorias e políticas da cultura*. Salvador: Edufba, 2006.
- TEIXEIRA, João Gabriel L.C. (org.). *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Brasília: Transe/Ceam/UnB, 2004.
- THROSBY, David. *Economics and Culture*. Cambridge: University Press, 2001.
- TOLILA, Paul. *Economia e cultura*, Iluminuras: São Paulo, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura* São Paulo: Paz e terra, 2000.
- WO, Chin-Tao. *Privatização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

¹ ALVES, E.P.M. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió, Edufal, 2011.

² No momento em que esse trabalho é revisado, abril de 2011, encontra-se tramitando no Senado Federal a nova proposta da Lei Rouanet.

³ Chin-Tao Wo, *Privatização da cultura: intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. 1º edição, Boitempo, São Paulo, 2006.

⁴ Chin-Tao Wo, *Privatização da cultura: intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. 1º edição, Boitempo, São Paulo, 2006.

⁵ *Tecnologia SESI de cultura e as leis de incentivo à cultura*, Vol I. www.sesi.org.br

⁶ Cristiane Garcia Oliveira. *Cultura neoliberal*. 1º edição, Instituto Pensarte, São Paulo, 2006.

⁷ Revista Itaú cultural, nº 3, *leis de incentivo e produção cultural*, 2006.

⁸ *O desafio de elaborar e viabilizar projetos culturais sob as diretrizes da tecnologia SESI de cultura*, www.sesi.org.br

⁹ www.institutopensarte.org.br

¹⁰ Fonte: Ministério da Cultura (Minc).

¹¹ *O desafio de elaborar e viabilizar projetos culturais sob as diretrizes da tecnologia SESI de cultura*, Brasília 2007.

¹² Idem.

¹³ *Estudos das leis de incentivo à cultura, parte I*. www.sesi.org.br

¹⁴ Instituto Cultural Cidade Viva, *Perfil das empresas patrocinadoras*, 1º edição, São Paulo, 2003

¹⁵ ALVES, E.P.M. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió, Edufal, 2011.

¹⁶ Zigmunt Bauman, *Cultura: rebelde e ingovernável*, in: *Vida líquida*. 1º edição, Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 2007.

¹⁷ www.petrobrascultural.org.br

¹⁸ O BNDES é um dos maiores investidores diretos na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro, notadamente no que concerne a filmes nacionais, tendo participação direta nos ganhos e lucros desses filmes.

¹⁹ Acerca da gênese de expansão desse mercado no Brasil ver Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*.

²⁰ *Perfil das empresas patrocinadoras de cultura*.

²¹ *Mercado Cultural*, Leonardo Brant, Instituto Pensarte; *Guia brasileiro de produção cultural 2007*, Edson Natale e Cristiane Olivieri; *Guia do incentivo à cultura*, Fábio de Sá Cesnik.

²² Entrevista realizada no dia 07 de agosto de 2008, na sede do Banco do Nordeste, em Fortaleza, CE.

²³ Nos dias 16 e 17 de abril de 2009 ocorreu, na sede do Centro Cultural do Banco do Nordeste, em Fortaleza, CE, o 1º *Seminário BNB de Política Cultural*, tendo como um dos temas do evento o *Programa BNB de Cultura*.

²⁴ Programa instituído pelo governo federal por meio do Decreto de 25 de agosto de 2008.

²⁵ Ver, por exemplo, os centros culturais da Caixa Econômica Federal, do Banco do Brasil e também de instituições financeiras de controle privado, como os Bancos Bradesco, Unibanco e Itaú.

²⁶ *Programa BNB de Cultura*, edição 2009, Banco do Nordeste: www.bnb.gov.br

²⁷ Entrevista realizada no dia 07 de Agosto de 2008, na sede do Banco do Nordeste, em Fortaleza, CE.

²⁸ Por exemplo, o programa *Fazcultura*, da Secretaria da Cultura do Estado da Bahia.

²⁹ Também o programa *Petrobrás cultural*.

³⁰ www.ibge.gov.br

³¹ Programa de capacitação em projetos culturais. Realização Ministério da Cultura em parceria com a CNI, SESI e BNB.

³² Entrevista realizada no dia 07 de agosto de 2008, sede do Banco do Nordeste, em Fortaleza, CE.

Contato:

Elder Patrick Maia Alves
epmaia@hotmail.com

Artigo recebido em Maio de 2011

Artigo aprovado em Maio de 2011

Disponível em <http://www.pragmatizes.uff.br>

Cartografias conceituais sobre políticas culturais contemporâneas
Cartografias conceptuales de las políticas culturales contemporâneas
Conceptual cartography of contemporary cultural policies

Deborah Rebello Lima*

Palavras chave:

Políticas culturais contemporâneas
Desafios de gestão
Novo lugar da cultura

Resumo

O campo das políticas culturais é um ambiente de estudo e definições variadas. O presente artigo é parte de um processo de pesquisa que busca analisar a gestão contemporânea realizada pelo Ministério da Cultura do Brasil. O interesse neste trabalho é o de tentar delinear algumas variáveis percebidas nas ações governamentais colocadas em prática nos últimos anos.

Palabras clave:

Política cultural contemporânea
Desafios para la administración
Nuevo lugar de la cultura

Resumen

El campo de la política cultural es un ambiente de aprendizaje y variadas definiciones. Este artículo es parte de un proceso de investigación que busca analizar la gestión contemporânea realizada por el Ministerio de Cultura de Brasil. El interés en este trabajo es tratar de esbozar algunas variables sobre las acciones del gobierno percibe puesto en marcha en los últimos años.

Key words:

Contemporary Cultural Policies
Culture tenure challenges
New role of culture

Abstract

The Cultural policy field is an area of various studies and definitions. This article is part of a research project that aims to analyze the Brazilian's Ministry of Cultural Affairs contemporary tenure. The objective of the work is to try to define noticed variables in the government's actions that were put into practice over the last couple of years.

* Bolsista de pesquisa do Setor de Políticas Culturais – Fundação Casa de Rui Barbosa (Ministério da Cultura) e mestranda no Programa de História, Política e Bens Culturais do CPDOC/FGV

Cartografias conceituais sobre políticas culturais contemporâneas

A investigação sobre novas abordagens no campo das políticas públicas de cultura é um olhar sobre o presente e as rápidas dinâmicas que são construídas diariamente. Este trabalho de análise e mapeamento constitui-se como um campo interdisciplinar que possui contribuições espalhadas nas mais diversas matrizes. Existem, hoje, estudos que se detêm ao viés estético, ao social, ao econômico, ao desenvolvimentista, entre outros aspectos das ações desempenhadas no ambiente das ações culturais.

O presente texto é um primeiro passo neste mergulho conceitual sobre novas dinâmicas. Como parte do processo de pesquisa, que se atêm ao trabalho desempenhado pelo Ministério da Cultura do Brasil nos últimos oito anos, e, mais especificamente, por uma das ações mais importantes da pasta, o Programa Cultura Viva; este é um exercício embrionário para elencar vetores que possam ser percebidos como influenciadores na construção de uma nova concepção de política cultural na contemporaneidade. Uma espécie de mapeamento de temáticas presentes nas ações desempenhadas pelo governo federal nos últimos anos. Esforço que visa contribuir para a construção de questões teóricas e conceituais que possibilitem uma melhor análise de objetos presentes no mundo contemporâneo. Afinal, como define Lia Calabre (2005, p.19):

Ocorre hoje, em nível mundial, um processo de valorização cada vez maior do papel da cultura na sociedade em um mundo globalizado. Os

processos culturais vêm sendo considerados importantes, seja como fontes de geração de renda e emprego, seja como elementos fundamentais na configuração do campo da diversidade cultural e da identidade nacional. Os diálogos no campo das políticas culturais devem ocorrer nas mais diversas direções, entre os tempos e espaços geográficos.

A proposta, portanto, é fazer um esforço de entendimento sobre mudanças que estão tão próximas de nosso cotidiano, mas que já apontam para outro tipo de abordagem e importância da pasta cultural para o governo brasileiro. Não se anseia trazer respostas categóricas, mas apontamentos que possibilitem aos pesquisadores do campo um maior debate sobre temáticas presentes nas políticas públicas e ações governamentais executadas nesta área.

CULTURA, CIDADANIA E POLÍTICA: O LUGAR DAS POLÍTICAS CULTURAIS

A tríade apresentada no título desta seção - cultura, cidadania e política - representa a reunião de três conceitos muito presentes nas mais diversas reflexões. Afinal, não existe nada mais contemporâneo do que refletir e analisar a transversalidade da cultura e seu potencial de influência na política ou no exercício da cidadania.

Entende-se que é a partir da reunião destes conceitos que outros tantos são discutidos e colocados em prática, pois outras percepções (como desenvolvimento, diversidade cultural, entre outros) interagem com este ambiente. Portanto, é interessante analisar o percurso que proporcionou esta centralidade da cultura no discurso global. Neste sentido, Stuart Hall (1997, p. 02) expõe:

Em certo sentido, a cultura sempre foi importante. As ciências humanas e sociais há muito reconhecem isso. Nas humanidades, o estudo das linguagens, a literatura, as artes, as idéias filosóficas, os sistemas de crença morais e religiosos, constituíram o conteúdo fundamental, embora a idéia de que tudo isso compusesse um conjunto diferenciado de significados, uma cultura, não foi uma idéia tão comum como poderíamos supor. Nas ciências sociais, em particular na sociologia, o que se considera diferenciador da “ação social”, como um comportamento que é distinto daquele que é parte da programação genética, biológica ou instintiva, é que ela requer e é relevante para o significado. Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação.

Para além de uma concepção ampla de cultura, entendida como ambiente de significação e ação social de maneira geral. Acredita-se que o cenário em que se encontram as políticas culturais contemporâneas diz respeito a uma lenta transformação da agenda pública existente.

Especificamente com a criação da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), observou-se que o discurso de desenvolvimento proferido pelas nações estava cada vez mais ligado ao viés cultural dos países. Esta ligação entre cultura e desenvolvimento foi realizada também em outros ambientes. Considera-se que a inserção da temática na agenda pública (uma associação entre cultura e desenvolvimento) foi observada no relatório divulgado pelo PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) em 1990. Este documento lança o conceito de Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), que veio substituir o tão utilizado, Produto Nacional Bruto por habitante (PND/hab). Esta nova forma de avaliação, muito mais do que uma simples mudança de variável de análise, pode ser considerada como um reflexo prático desta maior consideração da cultura, e mais fortemente, de sua relação com o conceito de desenvolvimento.

Esta ação pode ser vista como uma aproximação da política, da avaliação máxima de um Programa Internacional e a sua preocupação com a esfera individual, em uma necessidade de se estudar e vislumbrar os particularismos. Pode ser entendida como o reflexo, em uma instituição internacional importante, de todo um processo de discussão e de uma nova forma de olhar para a realidade.

Logicamente, não se pretende simplificar este fenômeno dando apenas ao fator cultural o papel de propulsor central de toda uma transformação. Contudo, não se pode deixar de lado a importância do fator cultural como uma variável que contribuiu para esta nova construção. É o que Marta Porto (2006, p. 03) reflete:

Atingir uma maior equidade no nível mundial, com o objetivo de atenuar e prevenir os danos causados ao meio

ambiente e de reduzir a pobreza é uma tarefa complexa que não pode mais permitir que a cultura e as políticas culturais permaneçam num papel secundário - muitas vezes terciário - de promover a integração do indivíduo à sua coletividade e lhe conferir papel de protagonista na rede intrincada do desenvolvimento sócio-econômico.

É uma revisão do conceito de desenvolvimento entendido até aquele momento. Em diálogo com a idéia de diversidade cultural, surge a necessidade de se pensar a perspectiva do desenvolvimento pela esfera local. Desafia-se a imposição de padrões globais para realidades tão discrepantes e passa-se a refletir sobre a interação entre o local e o global.

Neste sentido, segundo Alfons Martinelli (2003, p. 28), as políticas públicas e o processo de agendamento das mesmas devem “reconhecer e estimular a dupla dimensão da cultura para o desenvolvimento: a tangível, que se refere aos aspectos quantitativos e materiais, e a intangível, que se compõe de valores, comportamentos, direitos e tendências”. O que Mariella Pitombo (2007, p. 09) entende por outro viés:

Os organismos intergovernamentais de fomento ao desenvolvimento, incluindo-se mais especificamente o PNUD, o Banco Mundial, a CEPAL, o BID, ao procederem a uma revisão sobre suas complexas tarefas, acabaram por elevar o papel da cultura a uma categoria de assunto estratégico na agenda internacional, pois passaram a postular que os esforços empreendidos até então a favor do desenvolvimento não haviam obtido êxito “porque a importância do fator humano – a teia complexa de relações crenças, valores e motivações existentes no centro de toda cultura – fora

subestimada em muitos projetos de desenvolvimento” (Cuéllar, 1997, p.9). Imbuídas na tarefa de reverter tal situação, as instituições multilaterais atuaram, inevitavelmente, como agentes de grande peso na redefinição dos conceitos de cultura e de desenvolvimento e de sua imediata correlação, à maneira quase de uma metafísica.

A cultura passou a ser vista como componente importante em discussões estratégicas para os países, seja na construção de índices de desenvolvimento local, ou na maior busca pela valorização de manifestações e práticas específicas de certos grupos. Portanto, os elementos aqui apresentados anseiam ilustrar em que medida o tema vem sendo inserido na agenda pública dos organismos internacionais e nas ações governamentais. Fator que tende a influenciar a construção de ações que acreditem no “exercício cultural” como um meio de inserção cidadã na prática social.

O que nos coloca diante de indagações sobre quais consequências e sob quais condições esta nova forma de inserção da cultura na agenda influencia o jogo político. Tanto na possível transformação da cultura política dos grupos envolvidos, quanto em uma nova abordagem de ação governamental (a elaboração de políticas públicas) com outros objetivos.

O BERÇO DESTE PENSAMENTO: A VALORIZAÇÃO DA CONCEPÇÃO DE DIVERSIDADE CULTURAL

Ainda em um esforço de levantar “bandeiras” que possam ser percebidas nas ações governamentais propostas nos últimos anos, entende-se que é primordial a compreensão do conceito de diversidade cultural, suas faces e influências no campo das políticas culturais con-

temporâneas. Afinal, entender a influência do conceito de diversidade cultural na dinâmica social brasileira é olhar para discussões a respeito da própria matriz social de seu povo. Conforme define Agostinho Silva citado por Gilberto Gil (SILVA *apud* GIL, 2003, p. 5) “O Brasil não é o país do isto ou aquilo, mas o país do isto e aquilo”. Ilustra-se, portanto, a tendência hibridista, aglutinadora e ressignificadora da diversidade cultural brasileira. “Como um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos.” (IDEM).

A percepção do conceito de diversidade cultural é própria da raiz brasileira, assim como de seus irmãos latino-americanos. Nossa miscelânea de povos e culturas somada ao perfil “aconchegante” do povo brasileiro proporcionou uma alta capacidade de abertura e aceitação do que de mais diferente possa existir. Sob a ótica de Canclini (2001), o Brasil é o berço de um mosaico intercultural de trocas e influências. Segundo Alvarez (s/d, p. 02):

Hoje é perfeitamente visível o diversificado mosaico cultural que, nos últimos quinhentos anos, formou-se nas Américas, resultante da grande variedade de experiências e de realizações humanas produzidas por esses povos. Baseia-se na sua história, nas suas tradições e seus idiomas, na sua criatividade e singularidade envolvendo por igual o que se costuma designar como cultura erudita e cultura popular.

Houve o período em que se levantou a concepção de que era preciso que o Brasil chegasse a sua maturação e fosse capaz de “definir” sua identidade nacional, era necessário que os indivíduos abrissem mão de suas características únicas em função dos elementos que os

uniam como um grupo social. Isto determinaria nosso potencial de desenvolvimento como nação/país e possibilitaria o ingresso no seletivo grupo dos países desenvolvidos. Neste sentido, vários podem ser os momentos que apontam para esta busca de uma identidade específica, mas que ao mesmo tempo sintetiza-se com outras influências existentes. No entanto, talvez o preceito de diversidade cultural já estivesse nos índios que praticavam a antropofagia em tempos primórdios. Pois, tal ritual, acima de tudo, demonstrava o respeito destes com o indivíduo que servia de refeição a todos da tribo. Era preciso absorver estas novas energias existentes e tornar-se um melhor ser humano.

Tal concepção também pode ser percebida na abordagem irônica proporcionada pelo modernismo e sua busca pela aceitação das diferenças culturais existentes. Como ressalta Rubim (2007, p. 103):

(...) pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; 3. propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais.

É este o cerne da questão da diversidade cultural: a percepção de outros fazeres. Afinal, não é a diversidade um todo plural? Neste ponto é que se concentram os conceitos, é neste nó que se acredita estarem amarradas estas visões que possuem propósitos distintos, mas no fundo, a meu ver, tentam dar conta do mesmo fenômeno; tentam nomear e refletir sobre esta forma diversa de interação. A luta agora passa a ser baseada nas “afinidades sociais” dos indivíduos, em como um se reconhece no outro.

O conceito de Diversidade Cultural, no contexto atual, possui duas linhas inseparáveis, que é motivo de discussão global, pois estão refletidas nos documentos internacionais. A primeira refere-se ao contexto da diversidade dentro de uma sociedade específica, em que seus indivíduos possuem características culturais heterogêneas que, em conjunto, constroem uma identidade nacional, cuja preocupação é a manutenção dos seus direitos, da democracia cultural, da busca da igualdade das minorias. A segunda está inserida no contexto mundial das trocas dos bens e serviços culturais e busca um intercâmbio equilibrado entre os países. Ambas precisam ser garantidas, pois sem a manutenção da identidade cultural de um povo, feita principalmente através de suas políticas públicas, suas expressões culturais não conseguirão ser produzidas, o que empobreceria o diverso mundo das trocas, das experiências, dos locais, dos indivíduos. Deste modo, a importância de uma Convenção que defina o seu conceito e o regulamente é de grande relevância para a sua preservação e perpetuação. (SERFERT, s/d, p.3)

Desta forma, percebe-se que o conceito de diversidade cultural foi ganhando corações e mentes à medida

que a cultura passou a ser encarada como temática relevante pelas esferas econômica e política. O debate internacional sobre a temática passou por todo um processo de maturação e teve seu ápice na aprovação da Conferência para a Promoção da Diversidade Cultural aprovada no foro da UNESCO em 2005. Conforme definiu Giuliana Kuark (2005, p. 01):

Um princípio básico deste enfoque sobre a diversidade é o respeito a todas as culturas, a incorporação das minorias nacionais, cujo desejo é de seguir sendo sociedades distintas em relação à cultura majoritária e dos grupos étnicos, que buscam por reconhecimento de sua identidade étnica, com instituições e leis mais permeáveis às diferenças culturais.

Numa acepção contemporânea, a diversidade cultural torna-se um mecanismo para manter a distinção das culturas nacionais diante do que é concebido como tendências gerais de homogeneização cultural da globalização. Este conceito, então, não reitera um regime de manutenção das diferenças a todo custo, mas possibilita a transformação produzida por misturas entre as culturas. Cabe indicar que a diversidade aqui tratada tanto se refere às relações entre os Estados, como também dentro deles. Desse modo, a diversidade articula-se com as ideias de democracia cultural e das novas formas de cidadania.

Entende-se, portanto, que o conceito de diversidade cultural cumpre uma dupla função. Afinal, ao mesmo tempo em que é fator aglutinador e garantidor de coesão social pela sensação de unidade proporcionada pela diferença, consegue acalmar e gerar a sensação de reconhecimento de idiosincrasias em populações extremamente heterogêneas.

Esta iniciativa, se por um lado é extremamente inovadora e dialoga com bandeiras levantadas pela UNESCO há pelo menos duas décadas, pode ocasionar problemas seríssimos de gestão da política. Afinal, no momento em que o Estado lida com atores tão distintos muitas contradições aparecem, desde perfil de atuação, até nível de institucionalização dos proponentes. Para se ter dimensão deste caleidoscópio cultural, o caso do Programa Cultura Viva ilustra um pouco as dificuldades de se trabalhar com atores tão distintos. Existem Pontos de Cultura sediados em comunidades indígenas, quilombolas, em regiões de baixo poder aquisitivo, com temáticas voltadas para crianças, jovens, idosos etc. Não existe um modelo pronto!

A valorização da diversidade cultural como temática relevante e como aspecto central no momento de definições de atuação pode se mostrar a força e a fraqueza, pois à medida que traz um número enorme de indivíduos e organizações das mais diversas matrizes, também pode proporcionar o surgimento de visões e interesses distintos dentro dos próprios partícipes. Portanto, o estabelecimento de ações que possuem na diversidade cultural sua base traz também tensões inerentes à forma de gerir esta diferença. O que pode levar o campo das políticas públicas de cultura para um debate que problematize o arcabouço institucional e normativo da área.

Reforça-se, da mesma forma, que o conceito de diversidade cultural não é apenas uma nomenclatura ou bandeira defendida pelo Ministério da Cultura. Como todo tema contemporâneo, o estado brasileiro ainda busca novas formas de atuação que garantam a equidade de oportunidades e a plena garantia do diferente pelas ações executadas pela pasta. Talvez, esta seja uma bandeira

que ainda está sendo gestada e impulsionada pelo governo, há ainda muito a se caminhar para que a percepção de diversidade possa ser plenamente adaptada a gestão pública.

A COMUNICAÇÃO, A CULTURA E O ATO POLÍTICO

Entender o processo que ocasionou a centralidade da cultura na agenda internacional pode ser feito por vários aspectos. Um percurso interessante é vislumbrar os pontos de contato existentes entre cultura e comunicação. Afinal, vivemos em uma estrutura social onde ambos os conceitos são variáveis relevantes para o entendimento nos novos arranjos sociais que se configuram contemporaneamente. As transformações comunicacionais influenciaram alterações na dimensão simbólica do mundo atual e vice-versa.

Em uma lógica inter-multi-hiper integrada a esfera cultural é ambiente de representação e construção identitária, local de entendimento de uma nova ambiência global acelerada e mediada. Além disto, os processos comunicativos criam textos culturais específicos, que influenciam de forma evidente os rearranjos sociais que se apresentam atualmente. As rotas da comunicação e da cultura são necessárias para entender a construção de um novo arcabouço simbólico de um ambiente social que se vê cada vez mais permeado por redes comunicacionais e fluxos informacionais.

Vive-se sob uma nova lógica de esfera pública. Para tanto, questionam-se os papéis a serem desenvolvidos pelo Estado e pelos indivíduos e grupos que compõem as sociedades. Nesse sentido, percebe-se que é importante investigar o desenvolvimento de novos modelos

levantados na área da cultura em uma sociedade midiaticizada. Conforme salienta Canclini (2001, p. 44):

(...) dizer que a cultura é uma instância simbólica na qual cada grupo organiza sua identidade é dizer muito pouco nas atuais condições de comunicação globalizada. É preciso analisar a complexidade que assumem as formas de interação e recusa, de apreço, discriminação de hostilidade em relação aos outros, nestas situações de confrontação assídua.

A comunicação e a cultura transformam-se, portanto, em campos de embate ideológicos e políticos. Afinal, a estrutura comunicacional contemporânea é um veículo propagador e formulador de modelos culturais. Os meios de contato produzidos pelos processos comunicacionais contemporâneos proporcionam novas interações entre os sujeitos e a edificação de relações distintas entre os grupos sociais. Como entende Albino Rubim (2009, p. 19):

A conexão entre políticas culturais e de comunicações parece ser outro importante desafio colocado pela atualidade. Ela guarda íntima associação com o tema da globalização do mundo, com a relevância contemporânea das comunicações e com a percepção da hegemonia da cultura midiática no mundo contemporâneo. Na situação anterior, a maioria dos países ocidentais – com exceção de alguns, como os Estados Unidos da América e o Brasil – detinha o monopólio das comunicações midiáticas, em especial televisão e rádio. Assim, como os estados nacionais eram os agentes privilegiados das políticas culturais, eles podiam conjugar suas políticas culturais e de comunicações, o que muitas vezes não ocorreu.

Agora, não só estes meios audiovisuais, como também as novas e proliferantes mídias digitalizadas surgidas na atualidade, estão, em grande medida, sob o controle privado e, em muitos casos, inundadas por fluxos culturais transnacionais. O novo desafio é inventar políticas culturais em um mundo em que as organizações culturais mais potentes são privadas e mesmo transnacionais, subordinadas, portanto, à lógica da mercadoria e do lucro.

Por conseguinte, em um cenário de conceitos tão ampliados e de entendimento de poucas fronteiras entre ambos busca-se problematizar como deve ser a postura Estatal frente a esta complexidade. Configuram-se novas demandas frente à construção de políticas culturais e comunicacionais em um ambiente diverso e acelerado como o que vivemos hoje. Segundo defende Eduardo Nivon Bolán (2006, p.23):

Como toda intervención pública contemporânea, la política cultura se caracteriza por una gran complejidad debido a la enorme cantidad de variables de las que debe dar cuenta; por lo tanto, las soluciones son siempre fruto de las decisiones tomadas al calor del diálogo entre los agentes sociales y de opciones que están muy distantes de una evidente distinción entre lo bueno y lo malo. Lejos estoy de la idea de que hay formas correctas o incorrectas de intervención en la cultura, más bien considero que hay criterios democráticos y racionales para sortear de un modo mejor el desarrollo cultural.

Para além de definições de normas e orientações ou uma tentativa de provar quais temas possuem relativa influência neste processo de novos contornos das políticas culturais contemporâneas, acredita-se que o caso brasileiro reflete uma maior abertura para novos cenários. A atuação do Ministério da Cultura Brasi-

leiro tem se transformado em referência no que tange ao diálogo com questões transnacionais e a reflexão sobre uma nova relação entre Estado e sociedade. Ainda que possíveis mudanças e novas leituras estejam em construção.

Da mesma forma, reflete-se como estes conceitos de comunicação e cultura estão presentes nos desenhos contemporâneos de política cultural. A nova agenda proposta por estas mudanças coloca as sociedades contemporâneas frente a novas demandas e novos cenários, o papel a ser desempenhado por estas políticas de comunicação e cultura possibilitam a reflexão sobre o modelo de sociabilidade que se configura.

Neste ambiente de expansão dos conceitos é imprescindível fazer uma pequena pausa e analisar a percepção de cultura que orientou o Ministério da Cultura como um todo. Afinal, por mais que o discurso proferido pelos gestores governamentais dê conta de que o interesse da gestão foi o de dar à pasta cultural um sentido “antropológico” do termo, é mais do que necessário tratar e problematizar o uso desta visão.

Segundo a concepção da UNESCO apresentada por Eduardo Nivón Bolan: “(...) em su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente com el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizam a uma sociedade o um grupo social.” (idem, p. 19). Ou seja, é preciso problematizar o que o estado brasileiro entende como cultura e, principalmente, como sentido antropológico da mesma. Pois, em última instância tudo pode ser concebido por esta visão.

Desta forma, a própria existência de um Ministério específico para a área da Cultura não teria razão de existir, pois a temática oriunda desta matéria estaria presente em todas as outras pastas minis-

teriais, em todos os afazeres do governo. Antropologicamente falando, como reforça Eduardo Nivón Bolán (ibidem): a cultura é “como el tramado de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se las reproduce y transforma constantemente”.

Vislumbrar quais são os aspectos conceituais que norteiam o entendimento sobre a cultura na esfera social são preponderantes para a reflexão sobre a atuação do Estado e as políticas públicas delineadas. Observa-se que a postura adotada pela pasta cultural no Brasil é orientada por uma tentativa de contato com outras áreas como a educação ou a comunicação. Ainda que isto não seja efetivado de forma institucionalizada, quando há divergências ideológicas, o MINC tem optado por abarcar questões que vão além de suas fronteiras, exatamente por ter em mente um conceito de cultura ampliado.

No entanto, urge que se tensione também esta ampliação desmedida do conceito e o pouco refinamento de seu uso. Pois, em última instância dá à pasta cultural a necessidade de elaborar ações e propostas que vão muito além de seu escopo inicial. Acima de tudo as políticas culturais contemporâneas devem estar atentas para dimensões distintas (nacional, local, regional e global).

Em síntese, o esboço apresentado aqui ainda demonstra a fragilidade de usos conceituais e o caráter embrionário em que se encontra a pesquisa. A proposta de entendimento de uma realidade social tão complexa necessita um esforço epistemológico muito cuidadoso. Portanto, as construções expostas ainda são passíveis de revisão e redefinição, pois o trabalho de entendimento dos mapas conceituais que compõem as políticas culturais contemporâneas é extremamente diverso para ser esgotado nesta pesquisa. Está é apenas uma construção possível!

Bibliografia:

ALVAREZ, Maria Luiz Ortis. *A Questão da diversidade cultural no processo de integração latino americana: o grande desafio do século XXI*. 2002. (Paper). Disponível em <<http://www.alasru2002.hpg.ig.com.br/Progword.doc>>. Acesso em 01 de fevereiro de 2011.

BOLÁN, Eduardo Nivón. *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. Cidade do México: Conselho Nacional para a Cultura e as Artes, 2006.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadão: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

HALL, S. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. IN: THOMPSON, Kenneth (ed.). *Media and cultural regulation*. London: Thousand Oaks; New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997.

KAUARK, Giuliana. *A convenção e a globalização*. (s/d) Disponível em <http://www.cultura.gov.br/blogs/diversidade_cultural/>. Acesso em 01 de fevereiro de 2011.

MARTINELLI, Alfons. *Cultura e cidade: uma alian-*

ça para o desenvolvimento – a experiência da Espanha. IN: *Políticas Culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.

PITOMBO, Mariella. Entre o universal e o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na UNESCO. IN: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. (org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. Uma agenda cultural para o desenvolvimento humano: o papel das agências multilaterais na formulação de políticas culturais. IN: *A integração da diversidade racial e cultural do Novo Mundo: programa e resumos*. IX CONGRESO DE LA SOLAR. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/Artigos/Mariellaumaagenda.pdf>>. Acesso em 01 de fevereiro de 2011.

PORTO, Marta. *Cultura e política em tempos de Brasil*. *Revista Sinais Sociais*, Rio de Janeiro: SESC nacional, n 01, agosto 2006.

RUBIM, Albino. *Políticas Culturais e novos desafios*. *Revista Matrizes*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, 2009.

SERFERT, Tatiane Andrade. *Diversidade Cultural*. *Definições em trânsito*. (Paper). Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/DIVERSIDADECULTURAL.pdf>>. Acesso em 01 de fevereiro de 2011.

Contato:

Deborah Rebello Lima

Fundação Casa de Rui Barbosa - Setor de Políticas Culturais
R. São Clemente, 134 - Botafogo, Rio de Janeiro - RJ
CEP:22260-000
Tel: (+ 55 21) 3890-2446
deborahrebellolima@hotmail.com

Artigo recebido em Maio de 2011

Artigo aprovado em Maio de 2011

Disponível em <http://www.pragmatizes.uff.br>

**Os Filhos de Guilherme Tell:
Breve ensaio sobre as gerações artísticas cubanas¹**

**Los hijos de Guillermo Tell:
Breve ensayo sobre las generaciones artísticas cubanas**

The children of William Tell: A brief essay on Cuban art generations

Concepción R. Pedrosa Morgado*

Palavras chave:

Gerações Culturais Cubanas

Gerações Artísticas
Cubanas

Generación de los Ochenta
Cubana

Geração dos Oitenta
Cubana

Artes Plásticas em Cuba

Filhos de Guilherme Tell

Resumo:

Este ensaio é um breve resumo de parte da dissertação do Mestrado em Ciência da Arte, defendida na Universidade Federal Fluminense em 2001. O trabalho faz uma introdução ao estudo das gerações artísticas cubanas, focalizando sua atenção na chamada “Generación de los Ochenta”, que marcou presença no panorama da arte contemporânea nas duas últimas décadas do século XX e se atreveu a questionar os dogmas de um estado projetado até esse momento ante a opinião nacional como perfeito, sem renunciar à identidade com os princípios políticos e sociais defendidos por esse mesmo estado; uma geração que se propôs abrir portas e derrubar muros, e só conseguiu abrir janelas - amplas o suficiente como para focalizar a atenção do povo cubano e do resto do mundo, na ocorrência de um fenômeno artístico que focalizou entre suas principais propostas a discussão aberta de problemas extra-artísticos vinculados à questões sociais e políticas, tendo especial cuidado de não cair nos extremos panfletários ou propagandísticos das obras - entendidos como banalização e corrupção - de suas idéias. Esta Geração teve o perfil do momento histórico que lhe deu origem e sustento, e que ao mesmo tempo, conseguiu conquistar com sua própria voz, a atenção sobre uma outra face da política cubana, partindo dos mitos sobre a formação do “homem novo”, e trouxe à tona, desde novos pontos de vista, a discussão aberta sobre os direitos das novas gerações, nascidas sob o signifiicante da Revolução Cubana.

* Mestre em Ciência da Arte, UFF, 2001; Lic em História da Arte, Universidad de La Habana, Cuba, 1982. Crítica de Artes; Curadora; Professora na Universidade Salgado de Oliveira. Coordena a Pós-Graduação em História da Arte Moderna e Contemporânea nessa Faculdade.

Resumen:

Este ensayo es un breve resumen de parte de la disertación de la Maestría en Ciencia del Arte, defendida en la Universidad Federal Fluminense en 2001. El trabajo hace una introducción al estudio de las generaciones artísticas cubanas, focalizando su atención en la llamada "Generación de los Ochenta", que marcó con su presencia el panorama del arte contemporáneo de las dos últimas décadas del siglo XX y se atrevió a cuestionar los dogmas de un estado proyectado como perfecto hasta ese momento ante la opinión nacional, sin renunciar a la identidad con los principios políticos y sociales defendidos por ese propio estado. De este proceso resultó una generación que se propuso abrir puertas y derribar murallas, y solo consiguió abrir ventanas lo suficientemente amplias como para focalizar la atención del pueblo cubano - y del resto del mundo - en la existencia de un fenómeno artístico que focalizó entre sus principales propuestas la discusión abierta de problemas extra-artísticos vinculados a cuestiones sociales y políticas, poniendo especial énfasis en el cuidado de no caer en extremos panfletarios o propagandísticos de las obras - entendidas como banalización o corrupción - de sus ideas. Esta Generación tuvo el perfil del momento histórico que le dio origen y sustento, y que al mismo tiempo, consiguió conquistar con su propia voz, la atención sobre otra faceta de la política cubana, partiendo de los mitos sobre la formación del "hombre nuevo", y colocó en primer plano, desde nuevos puntos de vista, la discusión abierta sobre los derechos de las nuevas generaciones, nacidas bajo el signifiicante de la Revolución Cubana.

Palabras clave:

Generaciones Culturales
Cubanas

Generaciones Artísticas
Cubanas

Generación de los Ochenta
Cubana

Artes Plásticas en Cuba

Hijos de Guillermo Tell

Key words:

Cuban Cultural Generations

Cuban Art Generations

Generation of the Eighties in
Cuba

Arts in Cuba

Childrens of William Tell

Abstract:

This essay is a brief summary of the dissertation of the Master in Science of Art, de-fended at the Fluminense Federal University in 2001. The paper gives an introduction to the study of Cuban artistic generations to focus its attention on the "Generation of the Eighties", a group which influenced the development of contemporary art of Cuba in the last two decades of the 20th century. This investigation comprehends a wide view of the Cuban cultural evolution through its recent history. There is a novel approach to the inner works of a generation that had the audacity to defy state's dogmas, accepted as normal by public opinion, while maintaining its identity with the social and political doctrines enforced by the state. Out of this process came a group of artists proposing to unlock doors and tear down walls, and could open windows wide enough to be recognized by Cubans and worldwide as a new artistic phenomenon. These artists included among their goals an unrestricted discussion on extra-artistic problems related with social and political questions, but avoided the banality and the propagandistic diffusion of their ideas. It was a Generation, shaped by a historical moment, that could define their objectives and ideals, and was able to conquer a social and cultural position. It was a Generation that focused on another side of Cuban politics: taking as the starting point the myth of the "new man", these artists brought to a relevant place, and from a new point of view, an open debate about the rights of new generations born within Cuban Revolution.

Os Filhos de Guilherme Tell: Breve ensaio sobre as Gerações artísticas cubanas

AS GERAÇÕES CULTURAIS CUBANAS COMO MARCAS DE IDENTIDADE

Na análise do fenômeno geracional na cultura cubana, observamos como a regularidade e persistência na identificação e proclamação de filiação intelectual de grupos com um ideário político, artístico, social ou cultural comum, ao longo do percurso da história do país, transcende os marcos anedóticos e circunstanciais para se afirmar como um dos fatos característicos que marcaram a identidade da Ilha.

O conceito de geração, em uma leitura sócio cultural ampla, inclui dentro de seus marcos a todas aquelas pessoas com referentes comuns culturais, políticos, ideológicos e/ou sociais. É um conceito que transcende os limites de fronteiras territoriais, e muitas vezes, transcende os próprios limites da promoção geracional, contando dentro de suas fileiras aquelas pessoas que com seu pensamento ou sua ação, ou ambas, ultrapassam as fronteiras epocais, iniciando a militância em idéias, estilos, correntes ou movimento que só chegam a vingar muito tempo depois dos pioneiros que as geraram.

Segundo as definições tradicionais, o termo Geração nomeia a função pela qual os seres humanos se reproduzem. Também é a série de organismos semelhantes que se originam uns dos outros. É a linhagem, ascendência, genealogia; o espaço de tempo que separa cada grau de filiação. Cada século compreende cerca de três gerações. É o conjunto de pessoas que vivem na mesma época e também o conjunto de pessoas que têm mais ou menos a mesma idade. À exceção das

teorias medievais da Geração espontânea, que aceitava a idéia da formação espontânea de organismos vivos a partir de matéria organizada, ou de substâncias em decomposição; o conceito de geração é portador natural da idéia de evolucionismo.

Segundo o já questionado evolucionismo, no plano cultural ou artístico, para que um organismo ou sistema qualquer seja gerado, são imprescindíveis a existência de condições específicas que permitem a aparição de um outro conjunto de elementos sistêmicos contendores, por definição, de qualidades diferenciadas de aquelas outras que a geraram.

O século XX em Cuba esteve pautado pela marca das sucessivas gerações políticas e artísticas, que reivindicaram sua existência e ação no meio sociocultural da Ilha. O fenômeno é tão insistentemente repetido que muitos cientistas, historiadores e estudiosos em geral da cultura cubana fizeram múltiplas abordagens do tema, seja de maneira geral - o fato em sua totalidade - seja na aproximação a gerações específicas, em sua relação com o período focalizado.

Entre eles podemos citar os estudos históricos feitos por Emilio Roig de Leuchsenring, as abordagens antropológicas e sociais feitas por Dom Fernando Ortiz e Ramiro Guerra, as análises das gerações literárias feitas por José Antonio Portuondo e por Ambrósio Fornet e as abordagens abrangentes nos estudos de Juan Marinello, Iván de la Nuez, Rafael Rojas, Gerardo Mosquera, Osvaldo Sánchez Crespo, Rufo Caballero, Jesús Díaz e Antonio Benítez Rojo.

Os pontos de vista de José Antonio Portuondo², mesmo focalizados nas gerações literárias da Ilha, pareceram-nos pertinentes para a abordagem do nosso estudo particular. Fiel à sua filiação mar-

xista, o crítico fez a citação das idéias de Karl Marx e Frederico Engels contidas no tratado sobre A Ideologia Alemã, datado entre 1845 e 1846. Nelas se reafirma que:

“A história não é outra coisa senão a sucessão das diversas gerações. Cada uma delas explora os materiais, os capitais, as forças produtivas que lhe foram transmitidas por todas as precedentes. A nova geração continua as atividades das anteriores, mas não o faz sob as mesmas circunstâncias. Como a nova geração, além de prosseguir as atividades das anteriores, empreende outras completamente novas, modificando com isto em um todo, as circunstâncias que lhe foram deixadas como herança.”...“A nova geração modifica sem dúvida o patrimônio legado pela geração anterior. Mas isso não tira que aquele influa poderosamente nela, prescrevendo o caminho por onde haverá de se desenvolver e conferindo um caráter especial. Portanto, as circunstâncias fazem aos homens não menos que os homens às circunstâncias”³.

Do que se infere que o homem sujeito da história e portador dos conhecimentos, conhecedor do espírito de uma época, não necessariamente irá continuar o legado das anteriores. Antes pelo contrário, está implícita uma oposição à totalidade, ou à parte dos elementos que provocaram seu surgimento diferenciado.

Portuondo delimita algumas características essenciais à tomar em conta no estudo das gerações, sejam quais foram sua tendência ou classificação.

Em primeiro lugar, assinala o nascimento, a data de publicação e a influência dos autores em cada geração e destaca o que chama “um conceito luminoso de W. Pinder” “o sincronismo vital dos que não são contemporâneos”⁴. Incluída dentro desta característica se encontra a dura-

ção temporal das gerações, isto é, o tempo de vida dos participantes, o que também influenciará na formação de derivados ou promoções da geração em si.

Em segundo lugar, Portuondo destaca aos *Elementos Formativos da Geração*, isto é, a homogeneidade da educação ou da formação dentro do fenômeno geracional. A qualidade da geração inclui o empenho de modelar à geração seguinte à sua imagem e semelhança. Portuondo destaca como as relações pessoais, ou seja, a interação relativa entre os membros da geração viabilizada no meio literário através de revistas, tertúlias, academias, congressos, eventos, e qualquer acontecimento que propicie ou facilite o encontro e troca de idéias entre os mesmos, está em relação direta com os manifestos e pronunciamentos dos grupos, as tendências e as escolas.

Em terceiro lugar temos o que ele cataloga como o Acontecimento ou Experiência Geracional, definido como um fato histórico de tal importância que, recaindo sobre um determinado grupo humano, opera como elemento de coesão e contribui a criar um estado de consciência coletiva que se faz extensiva à geração que de ele participa⁵.

Em quarto lugar coloca o que ele chama de “Caudillaje” e que preferimos traduzir como Liderança, aos efeitos de nosso estudo. Segundo Portuondo, cada geração e cada classe criam um personagem ideal que encarna e resume as apetências contemporâneas do grupo⁶.

Em quinto lugar vêm o que Portuondo chamou de Linguagem Geracional. Ele explica a tendência repetida em cada geração de criar sua própria linguagem, que vai além do seu simples destino de comunicação, no tocante à sua missão como instrumento de expressão.

“Neste ponto as mesmas palavras diferem de uma à outra geração e algumas se gastam como as moedas, no tráfego cotidiano e outras renascem carregadas de inédito sentido. Nada revela tão agudamente o instante de transição entre grandes épocas históricas como a preocupação pela língua-gem, e este renascimento que presenciamos em estudos lingüísticos, menos preocupados dos acidentes ortográficos e fonéticos das línguas que de seus valores expressivos e semânticos, nos está a dizer que o homem prepara seu instrumento melhor para viver em novas circunstâncias históricas”⁷.

Por último, Portuondo assinala a aniquilação da geração anterior como signo da existência e identificação de uma geração determinada. Neste ponto, destaca o processo dialético das gerações, em que a contradição com os postulados básicos da anterior serve de estímulo para o surgimento e definição da próxima. Cita o teórico Max Scheler⁸ referente à forte luta que há de enfrentar cada jovem geração, com o ressentimento da velha. Ressentimento que se faz patente na oposição sistemática das academias em que as forças reacionárias costumam se entrincheirar, frente às inovações “vanguardistas” de todas as idades.

A análise de Portuondo - referida ao estudo das gerações literárias em Cuba - serviu de base à nossa aproximação ao comportamento das gerações artísticas, que invocam um fenômeno que é, de fato, mais abrangente. Através de nossa análise conseguimos comprovar como a totalidade das características enunciadas acima, estão presentes no comportamento específico do tema central do nosso estudo, a “Generación de los Ochenta” cubana.

No entanto, em um olhar abrangente sobre o comportamento geral do

fenômeno das gerações em Cuba, dois aspectos chamaram à nossa atenção. Em primeiro lugar, focalizamos o fato concreto da persistência de sucessivas gerações em Cuba, identificadas a partir de meados do século XIX. A estirpe e filiação das mesmas ultrapassa as fronteiras da cultura, e abrange os interesses políticos dos contemporâneos que as integraram.

Assim podemos reconhecer as gerações pertencentes à primeira (1868--1878) e à segunda (1895-1900) guerras independentistas. Mesmo estando pautadas por interesses similares, podemos apontar algumas diferenças sutis. Se a primeira geração teve contornos gerais mais indefinidos, à causa da sucessão dos líderes da mesma e a oscilação entre as diferentes classes sociais que se foram somando paulatinamente aos acontecimentos; a segunda - sob a liderança dos grupos revolucionários atuantes no exílio, e com a regência extraordinária de José Martí - definiu mais radicalmente a intenção irredutível da liberdade nacional e conseqüentemente, a atuação e dinâmica interna entre seus componentes.

A geração dos '20 - que inclui no terreno das artes, a identificada como Primeira Geração Vanguardista, ou a Geração da Revista de Avance - teve uma orientação mais definitivamente radical na área da política, com o enfrentamento à corrupção interna e a submissão aos governos norte-americanos, que a olhos vistos contrariavam os princípios independentistas sustentados pela geração anterior e que no plano cultural teve a intenção de discutir os elementos componentes da cultura nacional, junto à necessidade de imprimir uma dimensão de contemporaneidade e de vínculo internacional às artes da Ilha. Sua diferença estética com as gerações anteriores esteve marcada pela escolha das linguagens visuais e literárias pertencentes à vanguarda, em

sintonia com o espírito geral da época. A geração dos '40 - pautada por um intimismo e recolhimento maiores - acusava o fracasso dos levantamentos populares e da greve geral que marcou a chamada "Revolução do '33". No plano cultural foi identificada como a "Geração de Orígenes", tomando o caráter sofisticado da revista que agrupou o melhor da inteligência cultural da época.

A geração dos '50 esteve pautada pela volta aos interesses cidadãos, pela luta por uma verdadeira independência política. Ela incluiu aos jovens que se reuniram em torno às atividades da "Sociedade Cultural do Nosso Tempo", que encaminhava as propostas culturais do Partido Socialista Popular - mascarada nomeação do Partido Comunista Cubano - dirigido por uma equipe dos mais brilhantes e esclarecidos intelectuais do momento - entre eles estava Juan Marinello, como sobrevivente das inquietações da Geração dos '20.

Integrantes da geração dos '50, foram por direito próprio os membros da chamada "Geração do Moncada", o grupo que começou o processo de conscientização cidadã com o assalto ao quartel Moncada na região oriental do país, liderados pelos jovens Fidel Castro Ruz e Abel Santamaria Cuadrado, que mais tarde continuariam desde o exílio a organização da luta de guerrilhas - continuada logo em solo cubano, na área da Serra Maestra - e que levariam posteriormente à invasão do território insular com o apoio da quase totalidade da população, e à toma do poder pelos populares "barbudos" na histórica entrada em Havana em 2 de janeiro de 1959.

Depois do triunfo revolucionário, a existência da Geração dos sessenta - que não obedeceu a uma padronização de idades entre seus componentes e sim à identificação de cada um deles com os

postulados éticos e estéticos propostos pelo novo estado; seguidas pela chamada "Generación de la Esperanza Cierta" e posteriormente pela polêmica "Generación de los Ochenta" - cada uma delas, analisadas com certo grau de aproximação no percurso do presente estudo⁹ - ainda pautadas pela especulação da existência ou não de uma Geração dos Noventa, nos leva ao segundo ponto de interesse, focalizado no curto intervalo existente entre uma geração e outra. Em torno a este aspecto, Portuondo atribuíu um intervalo de trinta anos à vigência temporária das gerações.

Nos casos anteriormente assinalados, é óbvio que a vibração temporal de uma geração é extinta pelo surgimento da seguinte em espaços de tempo muito menores - às vezes no curto espaço de uma década e às vezes chegam a assinalar-se períodos pouco maiores que um lustro- o que nos leva a concluir que o cúmulo de eventos acontecidos em um período de tempo breve leva à criação acelerada de uma experiência geracional que inclui tanto aos elementos pertencentes à outras gerações, que evoluem em suas posições assumindo destaque - e até liderança - nos novos períodos, como a incorporação de novos elementos, cuja visão em torno à situação geral e cujo estado de opinião, foi formado ao calor destes novos acontecimentos.

A linguagem geracional entendida como um tipo de vocabulário particular que inclui o repertório de elementos que formam a visualidade da época, traçados por uma estética determinada, além dos elementos particulares pertencentes à língua ou à gíria comunicacional - que se constitui em uma espécie de código particular para ser entendido pelos sujeitos que se identificam com essa específica geração - evoluiu velozmente nas três últimas gerações acontecidas no século XX na Ilha: as correspondentes às décadas dos

sessenta, dos setenta e dos oitenta, ao ponto que as atitudes explícitas de rejeição da geração dos oitenta à anterior geração dos setenta, foram muito mais radicais e ferinas, que a suave superposição entre os postulados das gerações precedentes.

O EXÍLIO DOS NÁUFRAGOS. A SÍNDROME DE URANO. ÊXODO E DISPERSÃO.

A modo de esclarecimento, é necessário lembrar que o presente ensaio se apóia na dissertação¹⁰ sobre a geração artística cubana conhecida como “Generación de los Ochenta”, onde cada tema foi extensamente desenvolvido. Devido a esta contingência particular, a conclusão deste trabalho foi concretizada a partir da obrigatoriedade de fechar o sistema de estudos desenvolvidos em torno às particularidades da existência da “Generación de los Ochenta” cubana, ela importa à somatória das observações que viemos fazendo, de maneira paulatina ao longo de todo nosso percurso analítico. Porém a escala pessoal, não consideramos as presentes reflexões como conclusivas da análise de um período criativo tão polivalente e diverso como foi a antes mencionada Geração, assim como também não consideramos que a energia criativa despertada pela mesma tenha sido definitivamente esquecida ou enterrada. Em função de conseguirmos uma maior objetividade, decidimos ir desenvolvendo a corrente de pequenas conclusões parciais para chegarmos à conclusão da percepção do fenômeno em sua totalidade.

No percurso da nossa análise estudamos a maneira em que a imagem poética do termo Ilha, junto à realidade geográfica e histórica dos ilhéus, convergiram felizmente nos diversos períodos da produção plástica cubana como singularidade. No processo de aproximação ao fenômeno

particular da “Generación de los Ochenta”, comprovamos em primeiro lugar, a existência de uma cultura cubana definida no contexto particular do país, assim como as circunstâncias que determinaram o seu surgimento e posterior consolidação.

A Ilha de Cuba não contou com uma população autóctone, seus primeiros habitantes chegaram de terras continentais próximas, e já no território, se assentaram e continuaram a linha evolutiva de suas culturas originárias.

Posteriormente, com a chegada dos espanhóis em 1492, sua possessão foi avaliada pelo fato de constituir uma ponte intermediária entre o chamado “Novo Mundo” e as metrópoles européias. Isto influenciou no fato de que sua condição insular estivera sempre destacada nas transações econômicas, nas reivindicações sociais e nas manifestações artísticas - especialmente na literatura, na poesia e nas artes visuais e dramáticas.

As guerras independentistas de meados e finais do século XIX e a entrada no século XX estreando sua condição de República foram refletidas na produção plástica nacional, que reivindicou seu perfil nacionalista desde finais da década dos ‘20, e continuaram seu curso, mais ou menos alinhadas em sintonia com as correntes de vanguarda internacionais até princípios da década dos sessenta do passado século.

O triunfo revolucionário de 1959 reafirmou a vocação de soberania preconizada por José Martí, quem foi assumido como Mentor espiritual dos rebeldes na Ilha, na chamada “Generación del Moncada”¹². Desde muito cedo, Fidel Castro como Comandante em Chefe da Revolução, definiu as posições da novíssima República de Cuba, no sentido de criar e fortalecer um elo cultural com o Continente Latino-Americano e com os países do Terceiro Mundo.

A partir de 1959, Cuba tem vindo à tona no cenário mundial em várias oportunidades, à causa das suas posições políticas radicais e do seu constante enfrentamento com os Estados Unidos em um jogo estratégico de tensões econômicas e políticas que tem a Fidel Castro como pivô essencial.

Conseqüência desta situação foi a chamada Crise de Outubro, desatada pela presença de mísseis soviéticos situados em pontos estratégicos da Ilha, que estremeceu à Latino-América na década dos sessenta, com a possibilidade de um conflito atômico na região do Caribe - o que teria seqüelas desastrosas na ecologia dessa parte do planeta, além da repercussão política e social - a frustrada Invasão de mercenários pela Bahia dos Porcos, como resultado da cada vez maior influência dos chamados “cubanos de Miami” dentro do Congresso norte-americano; o conflito subterrâneo entre ambos estados, livrado nos campos de batalha de Angola, Etiópia, Nicarágua e tantos outros países que tiveram “assistência especializada” tanto dos Estados Unidos, como do governo cubano; as constantes evasões de cubanos fugindo do regime socialista em direção à uma miragem paradisíaca, e as freqüentes infiltrações de agentes em ambos territórios.

A liderança do governo cubano como foco revolucionário, e ponto constante de desestabilização a só noventa milhas dos Estados Unidos, esclarece, mas não justifica, atitudes desumanas como o embargo econômico imposto e sustentado pelos diversos governantes norte-americanos, desde há mais de quarenta anos, até a atualidade. Exemplos de humanismo e solidariedade foram ditados em diversas ocasiões pelo governo e pelo povo cubano, com as doações de sangue e a ajuda médica à países latino-americanos vítimas de desastres ecológicos, ou estremecidos por conflitos bélicos.

No território da produção artística, os pressupostos enunciados nas Palavras aos Intelectuais, de 1961, traçaram a linha sutil das liberdades de criação dentro do sistema revolucionário. As transformações políticas, econômicas e sociais acontecidas durante o processo de construção da nova sociedade, influenciaram no clima cultural em geral e no clima artístico em particular dos anos '60 e '70, correspondentes às duas primeiras décadas do triunfo revolucionário. A arte produzida em cada uma destas décadas teve características próprias, inerentes à época em que foi gerada. Uma arte de viés épico que caracterizou a década dos sessenta e uma arte triunfalista, discursiva e propagandística, que marcou a década dos setenta.

Há alguns anos, tive a honra de participar como palestrante de um importante evento que debatia a cultura e a violência¹³. Nele conheci alguns pontos de vista sobre o fenômeno, que desencadearam com posterioridade a série de reflexões que agora coloco em preto sobre branco. Sem cair na pretensão de fazer especulações ou contribuições no amplo campo das teorias sobre o avanço e o papel da violência na cultura contemporânea, gostaria inserir algumas considerações sobre a importância da inter-relação entre o silêncio privado e o silêncio público. Segundo as teorias desenvolvidas por um grupo de pesquisadores do fenômeno da violência, existem os silêncios necessários, que são definidos como aqueles espaços de percepção que permitem a melhor captação da mensagem artística, cultural e midiática.

Se o silêncio privado pode ser identificado com qualidades contraditórias como silêncio criador, com o silêncio modesto, com o silêncio da incapacidade e também com o silêncio da auto-censura; podemos considerar o silêncio público como uma soma de si-lêncios privados. Isto nos leva a interpretar os silêncios do

coletivo, os silêncios sobre de-terminadas falhas e falências de um sistema, a ausência de comentários críticos, pode ser interpretada opcionalmente já seja como aceitação dessa realidade, como sintoma de felicidade; já seja como consequência da repressão de qualquer expressão negativa, exercida desde instâncias superiores; já seja como uma somatória de auto-censuras. Se qualquer repressão já é sintomática de violência, a última das alternativas enunciadas pode resultar em uma ação muito mais violenta, enquanto coletiva.

Se qualquer manifestação da violência é capaz de deixar marcas inesquecíveis, a marca do silêncio da auto-censura deve ser mais profunda ainda, já que cada indivíduo participa com seu silêncio - por tanto, com sua cumplicidade - do ritual da repressão coletiva. A violência maior que se pode infringir a um coletivo social é a destruição da sua memória coletiva através da imposição de uma reconstrução paranóica da história imediata - que obriga a cada indivíduo a ir apagando na reconstrução interna dos fatos - seus silêncios ominosos, sujos, culpáveis.

As Mães da Praça de Maio na Argentina são um exemplo da persistência da memória de uma porção da história paralela que é contada por protagonistas que permanecem alienados no seu drama pessoal, e cuja insistência na denúncia dos fatos que constituem sua triste cotidianidade, impede que suas parcelas de história sejam apagadas, devoradas pela convivência da história "oficial" digna e convenientemente contada.

Podemos definir a realidade da existência da violência como sedução ou da sedução pela violência no contexto social, isto é, a maneira em que a vida contemporânea subverte os termos de equilíbrio e de calma, quebrando-os por sistemáticos períodos de violência social. O algorit-

mo da civilização vai encurtando seus períodos e, conseqüentemente, subvertendo suas etapas, trocando de lugar a perigosa tendência do estado habitual, controlado, da violência dentro da sociedade, quebrada por períodos de equilíbrio que funcionam como redistribuidores de tensões.

A arte da "Generación de los Ochenta" funcionou como válvula de escape das tensões acumuladas durante as primeiras décadas de construção e instrumentação do Estado revolucionário cubano. A violência da auto-censura imposta pelo sucessão dos acontecimentos e por falsos sentimentos de solidariedade e cumplicidade com o status estabelecido, enxergou uma via de expressão, na inquietação criativa desses jovens artistas. O espírito da primeira destas conclusões pode ser resumido nas palavras escritas em uma das peças¹⁴ expostas no acontecimento-exposição El Objeto Escultorado de 1990, que mostrava uma instalação que com uma lâmpada comum, com o filamento interior solto:

"Não foi desligado do suporte (continua alimentando-se de eletricidade). No foi agredido fisicamente (é evidente que não se procedeu com violência). Não esperaram que se fundisse, não desapareceu fisicamente... não opõe resistência, e parece estar a vontade...mas não projetará luz jamais".

A segunda conclusão focaliza como a "Generación de los Ochenta" sintetizou de maneira orgânica a concretização do projeto educacional do Estado Cubano, enunciado nos documentos programáticos promulgados durante o período Revolucionário e posteriormente, reafirmados no Período que identificamos como Pós-Revolucionário - caracterizado pela institucionalização, sedimentação e burocratização das estruturas políticas, sociais, culturais e econômicas do



Figura 1 - Kcho. *Regata*. Instalação, 1994

país. Os artistas da “Generación de los Ochenta” - que em sua imensa maioria esteve formada por jovens procedentes de famílias de extração humilde - tiveram uma educação equiparável à dos mais altos níveis dos países do chamado “Primeiro Mundo” e uma vez formados como profissionais passaram a integrar, com a sofisticação dos seus projetos, as filas da forte intelectualidade de vanguarda do país, ao tempo que conseguiram a integração com setores populares, e a qualificação das comunidades onde desenvolveram seus projetos.

Mas não foi o legado revolucionário o único recolhido por estes jovens ilhéus dos anos Oitenta, eles também conseguiram projetar em suas criações a multiplicidade da identidade cultural cubana. A “Generación de los Ochenta” recolheu as

inquietações da personalidade do cubano como singularidade; seu posicionamento herdado da ancestral contraposição colônia-metrópole, ilha-continente, influenciou na insistência de uma definição não submissa a manipulações institucionais nacionais ou internacionais. Foi uma geração artística que ganhou por mérito próprio seu lugar no panorama das artes da após-a-pós-modernidade.

A existência da Geração dos Oitenta, questionou o regime cubano de maneira abrangente, mesmo desde posições não antagônicas, e provocou necessariamente um profundo desapontamento no “Sistema” - com um perfil paternalista e repressor das liberdades



Figura 2 - Néstor Arenas. *Masturbação Ilegal*. Óleo/tela, Ca. 1988-89

artísticas de expressão - que reagiu ante o reclamo de mudanças, implantando mecanismos defensivos em um primeiro estágio e posteriormente, a partir da aplicação de uma política dirigida ao desamparamento, à censura, o silenciamento e o descaso dos projetos artísticos que provocaram o paulatino desmembramento e o êxodo, da maior parte de seus integrantes; em uma espécie de “Síndrome de Urano” em que o estado paternal, tentou negar ou devorar os filhotes gerados na sua própria dinâmica interna. Porém, nosso estudo também mostrou como a ressonância poética da “Generación de los Ochenta”, foi logo continuada pelos jovens integrantes da subsequente promoção artística.

Em soma, a “Generación de los Ochenta” não teve uma definição de movimento revolucionário e sim de movimento evolucionista. Suas reivindicações nunca se propuseram a mudança radical do sistema, e sim a modificação e a evolução do “status quo” do indivíduo e de sua valoração como componente autônomo dentro do coletivo, desde as posições de preservar as conquistas mais importantes do mesmo como totalidade - apesar de que as reivindicações e as atitudes adotadas, apontaram ao exercício do direito à liberdade de expressão artística, à abertura do exercício do direito na multiplicidade de escolhas políticas e sociais - e à busca de soluções que tomassem em conta as camadas nascidas e educadas dentro do sistema, como integrantes das vozes no consenso da totalidade.

POSSÍVEIS REENCONTROS. OS CAMINHOS DO RETORNO.

Uma das maiores interrogações do século que recém começou é a definição do possível destino da Ilha de Cuba, após a morte ou a declarada

incapacidade física de Fidel Castro. A concentração do poder real nas mãos da figura paternalista, chave do fenômeno cubano e a falta de opções de figuras alternativas, de parecido carisma e lucidez para a substituição do poder, que provocou a designação de Raúl Castro, irmão mais novo de Fidel como o fatural herdeiro do “trono”, não constitui obviamente a solução mágica de continuidade para o fenômeno de exceção que representa o caso cubano.

Além de qualquer especulação nas moveleiras areias da política, é preciso lembrar como o acontecimento cultural na Ilha, esteve sempre relacionado com os meandros do poder real, já fosse como contraponto opositor, ou como plataforma de apoio.



Figura 3 - Ação plástica em Havana, na Plaza da Revolução pelos festejos do aniversário do nascimento de Che Guevara, julho de 1988

O certo é que a vanguarda artística como equivalente de transgressão, sempre manteve em Cuba um sentido de continuidade, representado na vanguarda dos anos Vinte ou Geração de Avance; continuado na Geração dos anos Sessenta, e por último na Geração que centra a nossa atual reflexão.

Os integrantes daquela primeira avançada que consolidou a “Generación de los Ochenta”, na atualidade dispersa pelos cantos do planeta, ainda insistem em manter um forte elo criativo com os artistas da Ilha.

O diálogo continua em uma ponte que ultrapassa as incompatibilidades políticas, ou as divergências estéticas, em uma busca de sentido que se sustenta firmemente na base da identidade nacional.

A arte cubana continua na trilha de luta acesa pelas primeiras vanguardas, e segue o mesmo destino do seu povo. Nestes momentos de incerteza ante os novos rumos, parece que hoje, a diferença do distante mês de julho de 1988, em ocasião da celebração do aniversário do nascimento de Ernesto - Che - Guevara, o apelo a “Meditar”, feito pelos jovens às autoridades na ação coletiva de artistas plásticos e estudantes das Escolas de Arte da capital, nos muros do pódio da Praça da Revolução; deve completar seu ciclo de transformações internas, para erigir-se no mais urgente e imediato empenho coletivo: “Evoluir”, “Transformar”, “Melhorar”.

Bibliografia:

AA.VV. Made in Havana. *Contemporary Art from Cuba*. Catálogo exposição coletiva, Melbourne, Art Gallery of New South Wales; Museum of

Contemporary Art, Brisbane; Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, 1988.

AA.VV. *Raíces en acción. Nuevos artistas de Cuba*. Catálogo exposição coletiva, México D.F., Museo de Arte Carrillo Gil, 1988.

AA.VV. *El Objeto Esculturado*. Catálogo exposição coletiva, Ciudad de La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, mayo-julio de 1990.

AA.VV. *Ensayo sobre América, Juan Francisco Elso*. Catálogo exposição individual, La Habana, Casa de la Cultura de Plaza, marzo 1996.

AA.VV. *La Generación de la Esperanza Cierta. Exposición de jóvenes artistas plásticos cubanos*. Catálogo exposición coletiva, Sinaloa, Universidad Autónoma de Sinaloa. Salón de la Plástica Mexicana, Ediciones Renacimiento, A.C., mayo de 1981.

AA.VV. *Trajectoire Cubaine*. José Bedia, Humberto Castro, Moisés Finalé, José Franco. Corbeil-Essonnes, Commune d’Orvieto; Museo Cívico di Gibellina; Centre d’Art Contemporain CAC Pablo Neruda de Corbeil-Essonnes, avril de 1989.

AA.VV. *Cuba: La isla posible...* Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Ediciones Destino, 1995.

AA.VV. *Homenaje a Hans Haacke*. Ciudad de La Habana, julio de 1989.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

BRUGUERA, Ana. *Ana Mendieta. Tania Bruguera*. Catálogo exposición individual, La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, enero 1992.

CABALLERO, Rufo. *América Clásica: Un paisaje con otro sentido*. Ciudad de La Habana: Ediciones Unión, 2000.

CAMNITZER, Luis. *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press: Austin, 1994.

DE LA NUEZ, Iván. *La balsa perpétua: soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

DE LA TORRIENTE, Loló. *Estudio de las Artes Plásticas en Cuba*. La Habana: Impresores úcar García, 1954.

- HERNÁNDEZ, Abdel. *Elsó Padilla: La cultura como técnica de operar*. Conferência ditada no evento teórico da Terceira Bienal de Havana, abril de 1990.
- HERNÁNDEZ, Abdel. Prédica y praxis de la heraldía. IN: *El Caimán Barbudo*. Ciudad de La Habana, año 24, n. 271, junio de 1990.
- HERRERA YSLA, Nelson. Color de la Bienal. IN: *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana, n. 1, 1990.
- LÓPEZ RAMOS, Rafael. De un sistema social humanista a un concepto antropológico del arte. IN: *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana, n. 7, julio de 1989.
- MARTÍ, José. *Nossa América*. Niterói: Centro de Estudos Martianos / Casa de Las Américas, 1992.
- MARTÍ, José. *Obras Completas*. (32 Vol.) Ciudad de La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- MÉNDEZ, Roberto. Simuladores en trance. IN: *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana, n. 4, 1990.
- MOSQUERA, Gerardo. Arte y Mística en Elso. IN: *La Gaceta de Cuba*. Ciudad de La Habana, noviembre 1989.
- MOSQUERA, Gerardo. Elso en México. IN: *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana, n. 1-2, 1991.
- MOSQUERA, Gerardo. *Exploraciones en la plástica cubana*. Ciudad de La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1983.
- MOSQUERA, Gerardo. Feminismo en Cuba? IN: *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana, n. 6, junio de 1989.
- MOSQUERA, Gerardo. La última silueta. IN: *El Caimán Barbudo*. Ciudad de La Habana, febrero 1987.
- MOSQUERA, Gerardo. Raíces en Acción. IN: *La Gaceta de Cuba*. Ciudad de La Habana, mayo 1988.
- MOSQUERA, Gerardo. Última conversación con Elso. IN: *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana, n. 5, mayo 1989.
- NAVARRO, Desidério. Crítica de la crítica, en estos tiempos postmodernos de la postcrítica. IN: *La Gaceta de Cuba*. Ciudad de La Habana, marzo de 1990.
- NAVARRO, Desidério. Un Beuys en fin, cubano. IN: *La Gaceta de Cuba*. Ciudad de La Habana, julio de 1990.
- ORTIZ, Fernando. *Entre Cubanos. Psicología Tropical*. Ciudad de La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1987.
- PEDROSA MORGADO, Concepción R. Cuba Va: La plural identidad del Presente. IN: *Revista Plural*, Suplemento Cultural do Jornal Excelsior. Ciudad México, D.F., marzo de 1993.
- PEDROSA MORGADO, Concepción R. Encuentros con el Tiempo y su reflejo. IN: *Jornal Granma*, Sección Culturales. Ciudad de La Habana, Año 28, n. 266, 22 de dezembro de 1992.
- PEDROSA MORGADO, Concepción R. *Imago Ilha: Epifania da "Generación de los Ochenta" cubana*. (Mestrado em Ciência da Arte) Universidade Federal Fluminense, 2001.
- PEDROSA MORGADO, Concepción R. Juan Marinello, Revista de Avance y el Arte Nuevo en Cuba. Catálogo da exposição do mesmo nome inaugurada na Amostra Colateral da II Bienal, La Habana, Segunda Bienal de La Habana, novembro de 1986.
- PEDROSA MORGADO, Concepción R. La plástica cubana frente al Siglo XXI. IN: *Jornal Excelsior*, Sección Ámbito Tres, (publicado em duas partes). México D.F., 30 de agosto e 23 de agosto de 1990.
- PEDROSA MORGADO, Concepción R. La Sedi-mentación de los símbolos en los años setenta. IN: *Jornal Excelsior*, Sección Ámbito Tres, (publicado em três partes). México, D.F., 26, 19 e 12 de marzo de 1991.
- PEDROSA MORGADO, Concepción R. Los años Ochenta en el arte cubano. IN: *Ventana, Artes y Letras*, Suplemento cultural do Jornal Listín Diário. Santo Domingo, domingo 26 de maio de 1991.
- PEDROSA MORGADO, Concepción R. Plasmación épica de la realidad. IN: *Jornal Excelsior*, Sección Ámbito Tres, (publicado em duas partes). México D.F., 07 e 05 de fevereiro de 1991.
- PORTUONDO, José Antonio. *Capítulos de Literatura Cubana*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- ROJAS, Rafael. *Isla sin fin*. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano. Miami: Ediciones Universal, 1998.

SÁNCHEZ, Osvaldo. Bedia, lo mágico de la tierra. IN: *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana, n. 10, 1989.

SÁNCHEZ, Osvaldo. La llama de la Parodia. IN: *El Caimán Barbudo*. Ciudad de La Habana, año 21, edición 245, abril de 1988.

SCHELER, Max. *EL Resentimiento y el Juicio Moral de los Valores*. Buenos Aires: Ed. El siglo del saber, 1912.

SOMOZA, Alexis. *La obra no basta*. Ensayos y comentarios sobre arte, cultura y sociedad cubana. Valencia, Universidad de Carabobo, 1991.

TORRES LLORCA, Rubén. Lázaro Saavedra. Una mirada retrospectiva. IN: *Catálogo ex-posição "Una mirada retrospectiva"*. Ciudad de La Habana, Centro de Artes Plásticas y Diseño, s/d.

¹ PEDROSA MORGADO, Concepción R. Imago Ilha: Epifania da "Generación de los Ochenta" cubana (Mestrado em Ciência da Arte) Universidade Federal Fluminense, 2001

² As citações sob o autor que faremos no percurso do capítulo correspondem à obra recolhida em **PORTUONDO, José Antonio. Capítulos de Literatura Cubana**. Cidade de Havana, Editorial Letras Cubanas, 1981

³ PORTUONDO, J.A. op. cit. pp. 22

⁴ PORTUONDO, J.A. op. cit. pp. 26

⁵ PORTUONDO se remete à citação de um aconteci-

mento cultural como as condições que deram origem ao Período Renascentista em comparação com um fato histórico geral como uma revolução ou uma guerra, definido como Acontecimento Catastrófico. **PORTUONDO, J.A. op. cit.** pp. 26

⁶ Relativo à esta necessidade de idealização, cita os exemplos da poesia do inglês Byron e do cubano Espronceda, que reiteraram a imagem do proscrito e do bandoleiro com que os românticos expressaram seu afã literário de liberdade anárquica, e sua rebelião contra as normas sociais do meio burguês. **PORTUONDO, J.A. op. cit.** pp. 27

⁷ **PORTUONDO, J.A. op. cit.** pp. 27-28

⁸ **SCHELER, Max. EL Resentimiento y el Juicio Moral de los Valores**, Buenos Aires, Ed. El siglo del saber, 1912.

⁹ PEDROSA MORGADO, Concepción R. Imago Ilha: Epifania da "Generación de los Ochenta" cubana (Mestrado em Ciência da Arte) Universidade Federal Fluminense, 2001. Ver os capítulos referidos ao **Período Revolucionário** (anos sessenta), **Período Pós-Revolucionário** (anos setenta) e **Os Filhos de Guilherme Tell** (anos oitenta).

¹⁰ **PEDROSA MORGADO, op.cit.**

¹¹ **PEDROSA MORGADO, op.cit.**

¹² Em alusão à tomada do **Quartel Moncada** na cidade de Santiago de Cuba por **Fidel Castro, Abel Santamaría**, e o resto dos jovens que começaram a luta armada em Cuba.

¹³ **IMAGEM E VIOLÊNCIA. Fórum Internacional de Comunicação Gráfica da SENAC**, Centro de Comunicação e Artes, São Paulo, 1994.

¹⁴ ALONSO, Ángel. Modo eficaz de apagar la luz, instalação, 1990 (Modo eficaz de desligar a luz), exposição El Objeto Esculturado, 1990

Contato:

Concepción R. Pedrosa Morgado de Segre
cconchyy@yahoo.com

Artigo recebido em Maio de 2011

Artigo aprovado em Maio de 2011

Disponível em <http://www.pragmatizes.uff.br>