

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

VÂNIA MARIA ANDRADE BRAYNER RANGEL

“Desenvolvi-gente”

**O Jovem Artesão do Museu do Homem do Nordeste,
em Araçoiaba (PE) e a dimensão antropológica das
políticas públicas de cultura no Brasil.**

Recife
Agosto de 2012

CLASSIFICAÇÃO DE ACESSO A TESES E DISSERTAÇÕES

Considerando a natureza das informações e compromissos assumidos com suas fontes, o acesso a monografias do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco é definido em três graus:

- "Grau 1": livre (sem prejuízo das referências ordinárias em citações diretas e indiretas);
- "Grau 2": com vedação a cópias, no todo ou em parte, sendo, em consequência, restrita a consulta em ambientes de biblioteca com saída controlada;
- "Grau 3": apenas com autorização expressa do autor, por escrito, devendo, por isso, o texto, se confiado a bibliotecas que assegurem a restrição, ser mantido em local sob chave ou custódia;

A classificação desta dissertação se encontra, abaixo, definida por seu autor.

Solicita-se aos depositários e usuários sua fiel observância, a fim de que se preservem as condições éticas e operacionais da pesquisa científica na área da administração.

Título da Monografia: “Desenvolvi-gente” - O Jovem Artesão do Museu do Homem do Nordeste, em Araçoiaba (PE), e a dimensão antropológica das políticas públicas de cultura no Brasil.

Nome do Autor: VÂNIA MARIA ANDRADE BRAYNER RANGEL

Data da aprovação: 22/08/2012

Classificação, conforme especificação acima:

Grau 1

Grau 2

Grau 3

Local e data: Recife, 04/10/2012

Assinatura do autor

VÂNIA MARIA ANDRADE BRAYNER RANGEL

“Desenvolvi-gente”

O Jovem Artesão do Museu do Homem do Nordeste, em Araçoiaba (PE) e a dimensão antropológica das políticas públicas de cultura no Brasil.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Motta. Co-orientadora: Dra. Ciema Mello.

Recife
Agosto de 2012

Catálogo na fonte

Bibliotecário Tony Bernardino de Macedo CRB-4 1567.

R165d Rangel, Vânia Maria Andrade Brayner .

“Desenvolvi-gente”: o jovem artesão do Museu do Homem do Nordeste, em Araçoiaba (PE) e a dimensão antropológica das políticas públicas de cultura no Brasil / Vânia Maria Andrade Brayner Rangel. - Recife: O autor, 2012.

195 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Motta

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Ciema Mello

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2012.

VÂNIA MARIA ANDRADE BRAYNER RANGEL

“Desenvolvi-gente”

**O Jovem Artesão do Museu do Homem do Nordeste, em Araçoiaba (PE) e a
dimensão antropológica das políticas públicas de cultura no Brasil.**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Antropologia e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco.

Recife – PE, ____ de agosto de 2012.

Prof. Dr. Antonio Motta - ORIENTADOR - Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Renato Athias - Universidade Federal de Pernambuco (examinador interno)

Profa. Dra. Emanuela Sousa Ribeiro – Universidade Federal de Pernambuco
(examinadora externa)

Dedico este trabalho à memória da minha avó materna Antonia Guedes, da qual guardo como “herança” sua tesoura velha e escurecida pelo tempo, que ela usava em seu ofício de costureira. Antonia, apesar do nome de rainha, era uma jovem operária têxtil da fábrica dos Lundgren, em Paulista, Pernambuco e, depois, tornou-se costureira de ganho. Foi com esse árduo trabalho que ela deu sustento à sua família, saindo de casa em casa com sua tesoura na bolsa e suas cinco filhas pequenas que, obedientes, sentavam-se silenciosas aos pés da mãe trabalhadora, a brincar no chão com restos de tecidos. São múltiplas as memórias que constroem a teia de significados presente nessa velha tesoura, que se tornara, para mim, o símbolo do poder feminino em minha família. Hoje vejo que essa velha tesoura, impregnada da história da minha avó, poderia estar presente nas diversas iniciativas museais que surgem Brasil a fora e que têm por concepção reconstruir a memória social e coletiva de comunidades, a partir do cidadão, de suas origens, suas histórias e seus valores. Na falta de um museu, musealizo a tesoura da minha avó aqui, na minha dissertação de mestrado. Ela certamente ficaria orgulhosa da sua neta.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma tarefa difícil, principalmente, porque sempre corremos o risco de esquecer alguém importante em nossa caminhada. Mas vou me arriscar e peço perdão antecipado, se esquecer algum nome. Primeiro, como não poderia deixar de ser, agradeço à minha família que entendeu cada momento de angústia, de impaciência, de desespero, com palavras de apoio e encorajamento. Destaco aqui, minha mãe, meus filhos Ju e Ro, e meu companheiro eterno, Chico, a quem dedico o meu posicionamento em defesa das memórias e das culturas populares. Agradeço ao meu orientador, Antonio Motta, que soube guiar minhas indecisões, me ajudou a confiar no tema que escolhi para defender e, em muitas ocasiões, a confiar em mim mesma. Ciema Mello tem lugar especial nesse meu caminhar, pois sua orientação foi vital para a minha nova vida profissional. Sem a sua dedicação, em me ensinar os primeiros passos na Antropologia, certamente, eu não teria conseguido chegar tão facilmente ao PPGA. Ao Mário Chagas, que abriu o seu coração e sua história de vida para dar uma valiosa contribuição ao meu trabalho, o meu sincero agradecimento. E aos jovens artesãos, que me deixaram orgulhosa com suas palavras, pois sei que o MUHNE plantou uma semente germinada em cada um deles. Por último, mas não menos importante, agradeço aos querid@s amig@s que, de alguma forma, me ajudaram a concluir este mestrado: Elizabeth Dobbin, Dinara Pessoa, Fernando Lyra, Henrique Cruz, Maria José (Zezé), Rita Araújo, Rita Vasconcelos, Silvana Araújo e Silvia Brasileiro, essas últimas “seguraram a onda” no Museu para eu assistir às aulas. A todos vocês, e a quem eu certamente esqueci, digo-lhes: MUITO AGRADECIDA!

RESUMO

Na presente dissertação, proponho uma análise do lugar atribuído ao campo da Antropologia na definição das políticas públicas de cultura, o que determina o tipo de investimento governamental nos diversos países. No Brasil, a definição pelo conceito abrangente da cultura, durante a gestão do ministro Gilberto Gil, determinou os parâmetros das estratégias para suas conseqüentes políticas culturais, com importantes repercussões no cotidiano das pessoas, o que provocou algo parecido com o que habitantes da Nova Guiné chamam de “desenvolvi-gente”. Nesse período — cujas ações e seus conseqüentes impactos ainda estão em curso —, percebe-se que a *Cidadania Cultural* proposta pelo Ministério da Cultura, que reforça o direito do indivíduo produzir “sua cultura” e de participar das decisões quanto ao fazer cultural, foi responsável pela introdução de palavras como *autonomia*, *protagonismo* e *sustentabilidade* no discurso de milhares de produtores de cultura do território nacional, sejam das expressões tradicionais, das linguagens contemporâneas; ou das pequenas cidades, das aldeias indígenas, dos terreiros ou grandes centros urbanos. No lastro dessas novas políticas, apresentaremos a experiência do Museu do Homem do Nordeste, no município de Araçoiaba (PE) que, através do seu *Programa de Formação do Jovem Artesão*, atuou como agência social, como apregoa a atual Política Nacional dos Museus, que coloca entre os seus princípios fundamentais, a valorização da dignidade humana, a promoção da cidadania e o cumprimento da função social dos museus.

Palavras-chave: Antropologia e Cultura, Políticas Públicas de Cultura, Patrimônio Cultural, Sustentabilidade, Museu do Homem do Nordeste.

ABSTRACT

This research intends to do an analysis of the place assigned to the field of anthropology in culture policymaking, which determines the type of government investment in different countries. In Brazil, the embracing definition of the culture's concept during the administration of Gilberto Gil minister determined the parameters of the strategies for their consequent cultural policies. It brought significant repercussions on people's daily lives. Something like what New Guineans call "development of people." During this period — whose actions and consequences impacts are still ongoing — the Cultural Citizenship proposed by the Ministry of Culture strengthened the individual's right to produce "your culture" and to participate in cultural decisions. That was responsible for introducing words like autonomy, participation and sustainability in the discourse of thousands of culture's producers from Brazil such as traditional expressions or contemporary languages, native villages, small towns or the major urban centers. Based on these new policies I will present the Northeastern Man Museum and it's Young Craftsman Programme's, in Araçoiaba (PE) that served as a social agency as advocates the current National Museums Policy. The Fundamental principles are the human dignity appreciation, the citizenship and social function of the museums.

Keywords: Cultural Anthropolog, Public Policies Culture's, Heritage, Sustainability, Northeastern Man Museum

Lista única de tabelas e quadros

Figura 1 (2) – Gráfico Relação entre Orçamento do MINC e Receita de Impostos Federais	95
Quadro 1 (2) – Quadro Programas do MINC – objetivos e problemas (PPA 2004-2007)	97
Figura 2 (3) – Gráfico Série Histórica do Investimento nos Museus Brasileiros – 2001-2011	142

Lista de abreviaturas e siglas

AAAS – American Association for the Advancement of Science
ABI – Associação Brasileira de Imprensa
AdDiper – Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco
APAFunk – Associação de Profissionais e Amigos do Funk
ARAFIBRARTE – Araçoiaba Fibra e Arte
BPI/UNESCO – Bureau of Public Information/ United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
BRICS – Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul
CDC – Coordenadoria de Desenvolvimento Comunitário
CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina
CFC – Conselho Federal de Cultural
CNDA – Conselho Nacional de Direito Autoral
CNPC – Conselho Nacional de Políticas Culturais
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural
CPDocJB – Centro de Pesquisa e Documentação do Jornal do Brasil
DEMU – Departamento de Museus e Centros Culturais
EIMC – Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários
ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial
FENEARTE - Feira Nacional de Artesanato de Pernambuco
FMI – Fundo Monetário Internacional
Fundacen – Fundação Nacional de Artes Cênicas
Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes
FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco
FUNARTE – Fundação Nacional de Arte
IAI – International Alliance of Inhabitants (Espanha)
IBGE – Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico.
IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus
ICOM - International Council of Museums
IDH - Índice de Desenvolvimento Humano
IJNPS - Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais
Infraero - Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária
IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM - Museu de Arte Moderna
MAMAM - Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães
MEC – Ministério da Educação
MINC - Ministério da Cultura
MINOM – Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MJ - Ministério da Justiça
Mondiacult - Conferência Mundial sobre Políticas Públicas
MPC - Movimento Pró-Criança
MIS - Museu da Imagem e do Som
MUF – Museu de Favela
MUNIC - Pesquisa de Informações Básicas Municipais
MUPE – Museu de Periferia
ONU - Organização das Nações Unidas
OWS - Occupy Wall Street
PAC - Programa de Ação Cultural

PAM - Programa de Apoio aos Museus
PEC – Proposta de emenda constitucional
PIB – Produto Interno Bruto
PNC – Política Nacional de Cultura
PNC – Plano Nacional de Cultura
PPA – Plano Plurianual
Pró-Memória – Fundação Nacional Pró- Memória
PRONASCI – Programa Nacional de Segurança Pública
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
PT – Partido dos Trabalhadores
PV – Partido Verde
SBM – Sistema Brasileiro de Museus
Sebrae – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT/MG – Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais.
SECULT/RJ - Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.
SLA – Sigla Latina do Amor
SNC – Sistema Nacional de Cultura
SPAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UBE – União Brasileira dos Escritores
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
FGM – Fundação Gregório de Matos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 – O PATRIMÔNIO CULTURAL E SEUS SIGNIFICADOS	19
1.1 Cultura como recurso para o desenvolvimento e a coesão social.....	28
2 – AS INTERMITÊNCIAS DE UMA POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA	37
2.1 Mário de Andrade, a fonte da dimensão simbólica	42
2.2 A cultura desenvolvimentista dos anos 1970	56
2.3 Aloísio Magalhães, a pedra que projeta novas vozes ao futuro.....	62
2.4 A cultura vai às ruas pela democracia (1980-1990)	69
2.5 Celso Furtado e a dimensão econômica da cultura.....	73
2.6 Do desenvolvimento ao “desenvolvi-gente”	78
2.7 Gilberto Gil, a árvore tridimensional.....	86
2.7.1 Uma política cultural no contexto da sustentabilidade	92
2.7.2 O “do-in antropológico” que avivou a cultura.....	113
3 – AS POLÍTICAS PÚBLICAS DAS MEMÓRIAS	121
3.1 Museus: de lugar de coleções a agente ativo do desenvolvimento.....	123
3.2 A Museologia brasileira, suas inspirações e aspirações.....	134
3.3 O “do-in museológico”	140
3.4 Estudo de caso: o Jovem Artesão do Museu do Homem do Nordeste em Araçoiaba	152
3.4.1 O Museu e sua proposta pedagógica	154
3.4.2 O Programa de Formação do Jovem Artesão.....	161
3.4.3 Um lugar chamado Araçoiaba.....	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
REFERÊNCIAS	180
APÊNDICE	195
Apêndice 1 – Lista de entrevistados	195

INTRODUÇÃO

A minha trajetória profissional inicia-se no jornalismo, nos movimentos sociais e políticos da década de 1980. Nas mudanças políticas do país, em 2003, chego a um trabalho no campo museal, na gestão de um dos mais importantes museus brasileiros de Antropologia cultural, no qual, recebi a responsabilidade de fazer a coordenação executiva do projeto “*Revitalização do Museu do Homem do Nordeste*” (2004-atual), tarefa levada a cabo, mas inicialmente pouco assentada em bases conceituais mais profundas, o que fez surgir as minhas primeiras inquietações, por vislumbrar a verdadeira natureza do Museu que dirigia.

A escolha desse tema tem, portanto, um marco zero: o sentimento de que necessitava mais do que o conhecimento de modelos e técnicas administrativas para gerenciar equipes, projetos e recursos financeiros. A gestão cultural de um museu exige conceitos científicos e, no caso do Museu, conhecimentos que me fizessem compreender as contribuições do conhecimento antropológico na formação dos seus acervos, assim como o importante papel que o Museu poderia desempenhar no presente, no campo das pesquisas e produções antropológicas. Dessa forma, a formação em Antropologia constituiu-se numa exigência vital para a minha atuação profissional. Vinculada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da UFPE, pude participar como sujeito ativo das discussões sobre os conceitos que, hoje, norteiam suas práticas, seu desempenho e até o seu planejamento. Mais recentemente, desligada da função de gestora, atuo como consultora da UNESCO no projeto de implantação e consolidação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), junto ao Ministério da Cultura. Uma mudança que repercutiu significativamente no desenvolvimento do meu trabalho.

Este trabalho se propõe a analisar o lugar atribuído ao campo da Antropologia na definição das políticas públicas de cultura e as contribuições ao processo da sua institucionalização no âmbito do Estado e da Sociedade brasileira, com foco no campo museal. A análise da pesquisadora, Isaura Botelho, sobre as dimensões do universo cultural, distingue a cultura no plano do cotidiano (antropológica) daquela que ocorre no circuito organizado (sociológica). Com essas ferramentas em mãos, segundo Botelho, é possível perceber que a opção por uma dessas dimensões na elaboração das políticas públicas de cultura, repercute diretamente na definição de estratégias para a sua consecução e implica, sobremaneira, no peso que essas políticas terão no orçamento público. E mais, que tal distinção facilita a articulação entre as instâncias do poder público e orienta por uma divisão de responsabilidades eficaz e coerente entre as esferas federal, estadual e municipal,

especialmente no que se refere aos problemas enfrentados nas parcerias e formas de financiamento, que envolve as esferas pública e privada.

No campo mais específico das políticas públicas setoriais, analiso a nova Política Nacional de Museus instituída no Brasil desde 2003, com a criação do Departamento de Museus do IPHAN; até a publicação, pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, do *Estatuto Nacional dos Museus*, primeiro instrumento jurídico do Estado, no campo dos museus brasileiros, criado para desenvolver um conjunto de normas que rege as relações dos museus com os sujeitos e objetos culturais, com vistas a atender às necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. À luz desse instrumento, os museus devem atuar como *agência social* e, como tal, promover a conservação do patrimônio cultural, a produção do conhecimento, a distribuição e o uso da cultura. Como estudo de caso, apresento a experiência do Museu do Homem do Nordeste (Muhne), no município de Araçoiaba (PE) que, através do seu *Programa de Formação do Jovem Artesão*, buscou atuar como agência educacional e social, em consonância com a atual Política Nacional dos Museus, que coloca entre os seus princípios fundamentais, a valorização da dignidade humana, a promoção da cidadania e o cumprimento da função social dos museus. Para chegar aí, faço um longo, porém necessário percurso.

No capítulo 1, *O patrimônio cultural e seus significados* faço um recorte diacrônico sobre a construção do conceito de patrimônio no ocidente, proposto pela filósofa e historiadora das teorias e formas urbanas e arquitetônicas, Françoise Choay, que focaliza sua análise no período que ela chama de “consagração do monumento histórico”, iniciado em 1820, e cujo final ela estabelece simbolicamente no ano de 1964, quando a Carta de Veneza marca o retorno dos trabalhos teóricos sobre a proteção dos monumentos históricos. Apresento uma visão panorâmica dos paradigmas que forjaram o nascimento da Antropologia, com a intenção de demonstrar como, a partir do início do século XX, as disputas pela hegemonia da noção de cultura foram fundamentais para a sua consolidação como campo disciplinar autônomo nas Ciências Sociais; e, por conseguinte, como objetivo estratégico, mostrar a contribuição dessas diversas noções no desenvolvimento de políticas públicas culturais. Ainda neste capítulo, na continuidade dessas efervescências conceituais no campo da cultura e do patrimônio cultural, analiso um período mais recente da história, no qual a cultura passou a ser vista e utilizada como recurso para o desenvolvimento e, mais adiante, como instrumento de coesão social.

No capítulo 2, *As Intermittências de uma Política Nacional de Cultura*, traço uma trajetória histórico-antropológica das políticas culturais brasileiras, configurada nos três cenários propostos por Botelho (2007). Momentos em que três gestores públicos brasileiros incluíram a dimensão antropológica nas matrizes conceituais das políticas públicas de cultura desenvolvidas em suas respectivas épocas: Mário de Andrade, Aloísio Magalhães e Gilberto Gil, acrescento ainda o “tempero econômico” empreendido por Celso Furtado na década de 1980, que, hoje, é revisto pelo Ministério dentro de suas políticas públicas voltadas para a chamada Economia Criativa. Foram períodos na história que deram impulso ao Estado na institucionalização da cultura.

No subtópico deste capítulo, *Do desenvolvimento ao desenvolvi-gente*, apresento como o movimento pela redemocratização brasileira e por conquistas sociais na Assembleia Nacional Constituinte fez ressurgir os movimentos sociais e possibilitaram a ampliação do discurso de participação da sociedade civil na gestão pública. A partir da década de 1990, analiso o crescente processo de desestatização da cultura que cedeu espaço ao mercado, de uma forma em que o Estado disponibiliza recursos públicos para as empresas desenvolverem suas próprias políticas culturais, com o direito de utilizar-se dos benefícios fiscais concedidos pela Lei Rouanet. Nesse período, o livre mercado era um princípio político-econômico do governo Fernando Henrique Cardoso, que estava bem delineado na política cultural em curso. Um modelo de desenvolvimento com profundas raízes ideológicas no chamado Consenso de Washington, que Boaventura de Souza Santos nos apresenta como a configuração de um novo contrato social, em nível internacional, e firmado entre os países centrais capitalistas. A partir dessa análise, veremos que a crise da contratualização moderna consistiu na predominância dos processos de exclusão sobre os processos de inclusão.

Ainda no capítulo 2, o subtópico *Gilberto Gil, a árvore tridimensional*, apresenta a inauguração de mais uma fase no Brasil, onde o simbólico assume ativo protagonismo na cultura, dimensão inaugurada em Mário de Andrade. Aqui procuro analisar a dimensão simbólica proposta pelo Ministério da Cultura, a partir do conceito de cultura como uma “teia de significados” tecida pelo próprio homem, de Geertz, apoiado em Weber. O artista-ministro coloca “a grande árvore da criação simbólica” em posição de destaque na *floresta dos símbolos* que, naquele momento, afluía no cenário político nacional, e anunciava a retomada da dimensão antropológica da cultura como fundamento das políticas públicas a serem implementadas a partir da sua gestão. Veremos, aqui, como isto se deu, com análise focada no Programa Cultura Viva.

No Brasil, essa definição pelo conceito abrangente da cultura, determinou os parâmetros das estratégias para suas conseqüentes políticas culturais, com importantes repercussões no cotidiano das pessoas. Algo parecido com o que habitantes da Nova Guiné chamam de “desenvolvi-gente” (SAHLINS, 2007). Nesse período — cujas ações e seus conseqüentes impactos ainda estão em curso —, percebe-se que a *Cidadania Cultural* proposta pelo Ministério da Cultura, que reforça o direito do indivíduo produzir “sua cultura” e de participar das decisões quanto ao fazer cultural, foi responsável pela introdução de palavras como *autonomia*, *protagonismo* e *sustentabilidade* no discurso de milhares de produtores de cultura do território nacional, seja das expressões tradicionais, seja das linguagens contemporâneas; sejam das pequenas cidades, das aldeias indígenas, dos terreiros ou dos grandes centros urbanos.

Na realidade, o Brasil se insere num cenário internacional onde a cultura é chamada a compor a base de sustentação do conceito de desenvolvimento sustentável, que vai além dos três pilares já estabelecidos convencionalmente, chamados de *triple bottom line* — o econômico (produção das riquezas), o social (distribuição da riqueza) e o ambiental (responsabilidade ecológica) —, e a contribuir na formação de um novo “paradigma de convivência” entre os seres humanos e o seu planeta. Foi o pesquisador australiano Jon Hawkes quem deu essa contribuição fundamental para o avanço do conceito de Sustentabilidade e na ideia de que a gestão pública considere a cultura como recurso fundamental para o real desenvolvimento sustentável. É neste contexto, que importantes políticas públicas são desenvolvidas pelo Ministério da Cultura, na gestão de Gilberto Gil, em especial, o Programa Cultura Viva, que analiso como uma experimentação concreta do poder transformador da dimensão antropológica no campo das políticas públicas, com profundas repercussões positivas nos circuitos culturais ativados em todo o país e no cotidiano de milhares de brasileiros.

Chegamos, finalmente, ao capítulo 3, intitulado *A Política Pública das Memórias*, que apresenta um panorama sobre como os debates em torno da construção do conceito de cultura e patrimônio cultural; da cultura e desenvolvimento e da cultura e democracia, repercutiram no mundo dos museus e inspiraram a criação e consecução das políticas públicas contemporâneas, voltadas para os museus brasileiros. No contexto dessas efervescências conceituais — no tópico *Museus: de lugar de coleções a agente ativo do desenvolvimento* —, faço um encontro inevitável entre as discussões sobre a ampliação do conceito de patrimônio no mundo e as definições conceituais no campo dos museus, nos períodos em que as ideias

hegemônicas norteadoras do conceito de cultura discutiam *Desenvolvimento e Democracia*, e colocavam os museus frente a novos desafios. A partir daí, a noção de patrimônio cultural, do ponto de vista dos museus, já implicava necessariamente na abertura para o trato com o tangível e o intangível e, seguindo o curso da construção de uma teoria museológica, podemos ver a Antropologia se constituir como ciência fundamental para a compreensão do fenômeno museu na sociedade contemporânea. Sociedade que, a cada dia, exige dos museus um papel transformador e que, ao mesmo tempo, chega a aplaudir a proliferação de megamuseus que são a representação viva do que Yúdice (2006) chama de cultura transnacional, baseada essencialmente no grande capital.

Nitidamente inspirado no pensamento social da museóloga Waldisa Rússio, já em 2003, o texto base da Política Nacional de Museus que se anunciava ao Brasil, explicitava a opção pela temporalidade inerente à Antropologia — o presente —, aceitando que é nesse tempo vivido que se constrói as possibilidades de futuro. O texto percebe os museus “como práticas sociais complexas, que se desenvolvem no *presente, para o presente e para o futuro*, como centros (ou pontos) envolvidos com criação, comunicação, produção de conhecimento e preservação de bens e manifestações culturais”¹. O objetivo dessa política é:

“promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade sócio, étnico e cultural do país”.

Com a nova Política Nacional dos Museus, o patrimônio cultural brasileiro passou a ser percebido como um dos “dispositivos de inclusão social e cidadania”, por meio do “fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país”, o que propiciou o surgimento de diversas iniciativas museais Brasil a fora, que têm por concepção o direito à memória social e coletiva das comunidades, a partir do cidadão, de suas origens, suas histórias e seus valores, agora representados nos museus comunitários, ecomuseus, entre outros, e, em alguns casos, nos próprios museus institucionalizados.

O documento base para a construção da política nacional de museus definiu o papel dos museus, no âmbito de políticas públicas, como “de fundamental importância para a valorização do patrimônio cultural e como dispositivo estratégico de aprimoramento dos processos democráticos”. Dentro dessa nova realidade preconizada pela Política Nacional dos

¹ Texto de apresentação da Política Nacional de Museus, no relatório de gestão 2006 do DEMU/IPHAN.

Museus, fazem parte os “novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país”, os quais, apresento no tópico *O “do-in museológico”*, onde analiso o programa Pontos de Memórias, iniciado em 2009, e inserido na dimensão antropológica das políticas públicas setoriais da cultura brasileira. Vale ressaltar que, neste capítulo, o meu informante principal é o ex-diretor de Processos Museais do Instituto Brasileiros de Museus, o museólogo Mário Chagas, sobre o qual podemos afirmar que foi ativo participante da história recente da museologia brasileira e um de seus mais importantes agentes de transformação. A entrevista foi realizada no dia 13 de junho de 2012, no IV Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários, em Belém do Pará. Em suas narrativas, Chagas nos informa sobre o processo de implantação da Política Nacional dos Museus, suas principais divergências e convergências.

No tópico *Estudo de caso: o Jovem Artesão do Museu do Homem do Nordeste em Araçoiaba*, o trabalho abrange o período no qual o projeto educativo *Programa de Formação do Jovem Artesão* — de 2005 a 2011 — foi desenvolvido e, mais especificamente, em 2006, quando o Museu implantou o projeto no município pernambucano de Araçoiaba. Aqui, veremos como o Museu, através de uma ação educativa transformadora, colocou-se em sintonia com os pressupostos teóricos e metodológicos da sociomuseologia, inserindo-se na dimensão antropológica das políticas públicas museais brasileiras. Nessa narrativa, utilizo informações extraídas de documentos e relatórios internos, além de folhetos de divulgação, presentes nos arquivos do Museu, cuja redação, em muitos casos, foi formulada numa produção conjunta entre os coordenadores do grupo Faço Arte e do Museu, do qual a autora deste trabalho fez parte, durante todo o período de criação e execução do Programa². E, para a coleta de informações não institucionais, utilizo, como informantes qualificados, as vozes dos jovens participantes colhidas em entrevistas, que nos contam em que medida o Programa influenciou as suas vidas, e demonstram que os resultados do Programa vão além dos números.

Por fim, após todo esse percurso, destaco o papel vital que a Antropologia tem desempenhado na formulação das políticas públicas transformadoras no campo da cultura brasileira, como indutoras da criação de novos circuitos culturais no cenário nacional e, mais importante, em seus microcenários, como responsáveis pelo desenvolvimento de sujeitos

² A coordenação da rede do Programa era formada da seguinte forma: pelo grupo Faço Arte/MPC – Luciene Pontes Xavier (coordenadora geral), Betânia Tenório Pessoa (coordenadora pedagógica), Viviane da Fonte Neves (coordenadora de produção) e Taciana da Fonte Neves (coordenadora executiva); pelo Museu do Homem do Nordeste – Vânia Brayner (coordenadora geral), Sílvia Brasileiro (coordenadora pedagógica) e Silvana Araújo (coordenadora executiva).

críticos e reflexivos, capazes de transformar a sua realidade e inserir-se na sociedade de forma efetiva. Destaco ainda os grandes desafios que se avizinham com o processo de implantação e consolidação do Sistema Nacional de Cultura, e que iniciam um novo momento na história da institucionalização da cultura no Brasil. Processo que tenho o privilégio de acompanhar no meu campo de atuação profissional atual.

1 – O PATRIMÔNIO CULTURAL E SEUS SIGNIFICADOS

O Santuário xintoísta de Ise Jingu é dedicado à deusa do sol, Amaterasu, e está situado na cidade de Ise, província de Mie, no Japão. Sabe-se que o estilo arquitetônico de Ise Jingu, chamado *Shinmeizukuri*, é único e é considerado verdadeiramente japonês, não podendo ser utilizado em nenhum outro santuário japonês. O templo principal do Santuário, o Naiku (*Santuário Interior*), é dedicado à divindade Amaterasu e foi fundado a cerca do ano 4 a.C..

Construído quase exclusivamente em madeira, esse Santuário milenar, com seus edifícios, bem como a ponte de Uji – que representa a passagem do mundo profano para o mundo sagrado –, surpreendem por estarem totalmente preservados. Na verdade, a cada vinte anos são completamente desconstruídos e reconstruídos, numa cerimônia conhecida por *Shikinen Sengu* (ISE JINGU WORSHIPERS' FOUNDATION, 2001). A próxima cerimônia está prevista para acontecer em 2013.

O *Shikinen Sengu* é, na verdade, a culminância de vários rituais preparatórios que acontecem durante o período de vinte anos, porque o que importa para o povo da cidade de Ise é repassar o saber das antigas técnicas de construção para as novas gerações. Os moradores de Ise utilizam a crença xintoísta na morte e na renovação periódicas do Universo, como base da criação do sistema japonês para a preservação desse patrimônio cultural. Observemos que a percepção do Santuário Ise como patrimônio é o conhecimento contido na técnica, no saber fazer, categoria em constante movimento.

Talvez não seja coincidência que a *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* só tenha sido adotada pela UNESCO em 2003, durante o controvertido mandato do japonês Koichiro Matsuura (1999-2009). Antes baseado apenas num discurso voltado para a preservação dos monumentos artísticos do passado, vistos como símbolos de uma civilização, o Patrimônio Cultural passou a conter o conjunto dos bens culturais referente às identidades coletivas, incluindo paisagens, arquiteturas, expressões da arte, documentos e sítios arqueológicos, manifestações tradicionais, rituais, gastronomia, saberes e fazeres, entre outras possibilidades.

Para ajudar na compreensão desse processo de construção do que seria hoje o conceito de patrimônio cultural, acompanharemos o recorte diacrônico de um período no mundo ocidental, chamado por Françoise Choay (2001) de “consagração do monumento histórico”,

iniciado em 1820, e cujo final ela estabelece simbolicamente no ano de 1964, quando a Carta de Veneza marca o retorno dos trabalhos teóricos sobre a proteção dos monumentos históricos. A filósofa francesa e historiadora das teorias e formas urbanas e arquitetônicas, afirma que, em Veneza, as discussões saíram do campo estritamente europeu e passaram para o contexto de um público internacional mais amplo.

Choay (2001) defende o recorte cronológico intencionalmente longo, afirmando que ele engloba “as contribuições originais e sucessivas dos diferentes países europeus para a teoria e as práticas de conservação do monumento histórico”³, especialmente na França, Inglaterra, Itália e Alemanha, impulsionadas principalmente pelo conjunto das “descobertas das ciências físicas e químicas”; e pelas “invenções das técnicas” e dos “progressos da história da arte e da arqueologia”. Apesar de privilegiar em seu recorte as ideias do início desse período — com Viollet-le-Duc, Vitet, Mérimée, Ruskin e Morris, os dois últimos considerados precursores da concepção de proteção dos monumentos históricos em escala internacional — ela destaca que o essencial é analisar a unidade desse período histórico (1820-1960), quanto aos “critérios nacionais, mentais ou epistêmicos, técnicos, estéticos e éticos do monumento histórico”. É nesse período que essa unidade “impõe, por seu reconhecimento, coerência e estabilidade, o *status* adquirido pelo monumento histórico com o advento da era industrial”. *Status* que Choay (2001) define como um “conjunto de determinações novas e essenciais, relativas à hierarquia dos valores atribuídos” ao monumento histórico, “suas *delimitações espaço-temporais*, seu *estatuto jurídico* e seu *tratamento técnico*”⁴.

A Revolução Industrial, segundo Choay, traz em si o binômio transformação/degradação do meio ambiente, dentro do novo modelo de produção, e provoca uma inversão da hierarquia dos valores atribuídos aos monumentos históricos, privilegiando os valores estéticos. Dado como processo irremediável, o fenômeno mundial da industrialização provocou uma verdadeira corrida à proteção dos monumentos históricos que, ao lado dos progressos da história da arte, fez da restauração de monumentos uma disciplina integral e acelerou a criação de diversas leis de proteção.

Abordando de forma crítica o desenvolvimento das ideias sobre preservação e restauro, Choay identifica o nascimento do patrimônio cultural, desde a Revolução Francesa e, como já falado anteriormente, analisa a dimensão universal que o conceito de monumento histórico ganhou com o advento da Revolução Industrial. Ela mostra ainda como as noções de

³ Ibidem, p.126.

⁴ Ibidem, p.127.

monumento, de cidade histórica, de patrimônio arquitetônico e urbano, esclarecem o modo como as sociedades ocidentais assumiram sua relação com a temporalidade e construíram sua identidade. “Emoção estética gerada pela qualidade arquitetônica ou pelo pitoresco, sentimento de abandono imposto pela percepção da ação corrosiva do tempo: a ascensão desses valores afetivos integra o monumento histórico ao novo culto da arte [...]”⁵.

Esse período de rupturas provocadas pela industrialização em escala mundial traz à tona o que Choay chama de consagração do monumento histórico, em especial na França e Inglaterra. No entanto, há diferenças significativas entre os dois países sobre o advento e as suas consequências na sociedade ocidental. Na França, “são a marcha da história, a ideia de progresso e a perspectiva do futuro que determinam o sentido e os valores do monumento histórico”⁶. Vitor Hugo foi um dos ferrenhos defensores dos monumentos históricos na França e defendia a criação de “uma lei do passado” contra o que ele chamou de *vandalismo* — passado que ele definia como “aquilo que uma nação tem de mais sagrado, *depois do futuro*”⁷. Em 1825, Hugo escreve o artigo “Guerre aux démolisseurs”, publicado em 1829 na *Revue de Paris*, com grande repercussão na defesa dos monumentos franceses. Ironicamente, exatos cem anos passados, o arquiteto e designer Le Cobusier propõe, através do seu *Plan Voisin* (1925), a destruição quase total da velha Paris, mantendo apenas alguns poucos monumentos.

No berço da industrialização, ao contrário dos modernistas franceses, os súditos da coroa inglesa “não se conformam com o desaparecimento dos seus edifícios antigos em proveito da nova civilização” e enunciam que “os monumentos do passado são necessários à vida do presente; não são nem ornamento aleatório, nem arcaísmo, nem meros portadores de saber e de prazer, mas parte do cotidiano”⁸. Talvez por essa diversidade de significados, diz Choay, o conceito de monumento histórico dos ingleses tenha maior influência no presente. É importante destacar que, para eles, o *desaparecimento* dos seus monumentos estava intimamente ligado aos processos de restauração. Na França, esse processo chegava a reconstituir o monumento histórico, até ao ponto de, em alguns casos, substituí-lo por outro monumento, dado o nível de interferência. Na definição do britânico John Ruskin, crítico social e de arte e antiintervencionista radical, a restauração dos patrimônios históricos era a real destruição daquilo que, inexoravelmente, se perderia no tempo. Para ele, era melhor

⁵ Ibidem, p.133.

⁶ Ibidem, p.137.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, p.139.

empreender ações de preservações dos monumentos ou, até mesmo, manter uma ruína, do que restaurá-los.

Foi Ruskin que enriqueceu o conceito de monumento histórico, ao inserir na memória afetiva “o valor sagrado dos trabalhos que homens de bem, desaparecidos e desconhecidos, realizaram para honrar seu Deus, organizar seus lares, manifestar suas diferenças”⁹ e, com isso, atribuir uma universalidade ao conceito, nunca vista até então. Ruskin inovou ao considerar as construções civis e domésticas dignas do mesmo respeito que o das grandes construções consideradas mais importantes e dignas de preservação. Ele enriqueceu o conceito, ao considerar na sua definição de patrimônio a ser preservado a inclusão da arquitetura doméstica dos conjuntos urbanos e considera que, “quaisquer que tenham sido a civilização ou grupo social que o erigiram, ele se dirige igualmente a todos os homens”¹⁰. Às suas ideias, sucedem-se as do também escritor William Morris¹¹ que defende ser importante, no processo de restauro, deixar transparecer as mutações dos edifícios ao longo dos anos. Sucodem-se também as inovações dos italianos, em especial com Gustavo Giovannoni, que aperfeiçoou o conceito de arquitetura doméstica, que ele chama de “arquitetura menor” e que se torna parte integrante de um novo monumento: o conjunto urbano antigo ou as chamadas cidades históricas.

Nesse período, no campo da Antropologia, predominava a teoria de hegemonia de raças pela seleção natural (o darwinismo social), que servia como pretexto para justificar ideias etnocêntricas e racistas. Foi E. B. Tylor, em 1865, portanto, contemporâneo de Ruskin, quem afirmou que o conjunto do desenvolvimento linguístico, mitológico e técnico demonstrava o progresso intelectual da humanidade, ou seja, tecnologia, linguagem, mito e crença formam uma entidade única, que ele chama de “cultura ou civilização” (KUPER, 2008, p.123). Na abertura de seu livro *Primitive Culture*, ele apresenta a cultura ou civilização como “aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, leis, costumes e outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade” (TYLOR, 1871 apud KUPER, 2008, p.123). Lévi-Strauss (2008, p.378) diz que, assim, Tylor explicitou as diferenças características entre o Homem e o animal, dando origem à clássica oposição entre natureza e cultura.

A ideia de que em todo o mundo os costumes e as instituições se desenvolveram por meio de um conjunto de estágios evolutivos, defendida pelos pioneiros da Antropologia –

⁹ Ibidem, p.140.

¹⁰ Ibidem, p.142.

¹¹ Escritor de ficção e poeta, um dos fundadores na Inglaterra do movimento socialista.

Maine, Tylor, Lubbock, McLennan e Morgan – por muitas décadas, influenciou os principais centros de estudos sociais e humanos. Assim, para os evolucionistas, o progresso do mundo caminhava na direção do ocidente, tomado como modelo universal de civilização, por isso, em 1864, a influência dessas ideias deu impulso à instalação do *Bureau of American Ethnology* no conceituado Instituto Smithsonian, em Washington, pelo General John Wesley Powell. Em seu *Antropologia e Poder*, o materialista Wolf (2002) resume nesta frase como a tese evolucionista poderia ser interpretada: “os civilizados são mais virtuosos do que os incivilizados; os anglo-saxões são os agentes mais capazes da civilização; logo, os que não são anglo-saxões devem ceder ao vigor superior deles”¹². Estamos num cenário complexo de uma sociedade em formação, onde a nascente industrialização americana, a intensa migração e movimento de pessoas, ideias e coisas, aumentavam os problemas de mudança cultural, de racismo e discriminação, de formação de novos costumes. Nesse cenário, o darwinismo social ou evolucionismo apresentava as respostas intelectuais para a versão “dentes-e-garras da seleção natural” que o capitalismo americano necessitava ¹³.

Mas novos ventos se aproximavam, novas ideias circulavam... O Departamento Americano de Etnologia e seus esquemas evolucionistas foram os alvos principais daquele que viria a ser considerado no futuro, “pai da Antropologia Americana”, tendo como espaço de debate o Museu Nacional dos Estados Unidos, do qual o museólogo Otis T. Mason era o curador de Etnologia, cujas ideias encontraram o seu principal adversário no alemão Franz Boas. Segundo Moura (2004), a problematização epistemológica e metodológica singular ao conjunto da sua obra, teve a mesma repercussão que a noção do inconsciente de Freud e a noção de capital de Marx¹⁴. Com apenas 25 anos, empurrado pelos sopros liberais da tradicional etnologia alemã, Boas partiu para sua primeira viagem ao campo, na Terra de Baffin, Canadá, levando na bagagem as ideias de Vischow (cuja antropologia física rejeitava o determinismo evolucionista darwiniano e defendia que a diferença cultural não era um sinal de diferença racial) e de Bastian (etnólogo que afirmava não existir raças puras, nem culturas e que eram os contatos humanos que permitiam a difusão de ideias, técnicas e instituições). Naquele mundo distante, entre os Inuit, Boas deu início a “uma pesquisa etnográfica totalmente original na história das Ciências Humanas: o pesquisador se dispoñdo a permanecer um ano vivendo com a sociedade a ser pesquisada” ¹⁵.

¹² Ibidem, p.258.

¹³ Ibidem, loc. cit.

¹⁴ Ibidem, p.244.

¹⁵ Ibidem, p.35.

Castro nos dá a ideia de como essa experiência etnográfica influenciou o pensamento do jovem pesquisador, ao citar as observações registradas em seu diário de campo, no dia 23 de dezembro de 1883:

Frequentemente me pergunto que vantagens nossa "boa sociedade" possui sobre aquela dos "selvagens" e descubro, quanto mais vejo de seus costumes, que não temos o direito de olhá-los de cima para baixo. Onde, em nosso povo, poder-se-ia encontrar hospitalidade tão verdadeira como aqui? [...] Nós, "pessoas altamente educadas", somos muito piores, relativamente falando. [...] Creio que, se esta viagem tem para mim (como ser pensante) uma influência valiosa, ela reside no fortalecimento do ponto de vista da relatividade de toda formação [Bildung], e que a maldade, bem como o valor de uma pessoa, residem na formação do coração [Herzensbildung], que eu encontro, ou não, tanto aqui quanto entre nós. (BOAS, 2010 apud CASTRO, p.9)

Ao voltar da Terra de Baffin para a Alemanha, Boas era um outro homem, ou talvez, tenha descoberto a si mesmo. Trazia na cabeça que “a ideia de um indivíduo *culturado* (culto) é simplesmente relativa”. Segundo Moura, Boas dizia *culturado* para não usar o termo *civilizado*¹⁶. Trouxe também a certeza de que o determinismo geográfico de Ratzel, seu mestre em antropogeografia, não explicava por si só as características de uma cultura; e de que as histórias particulares das várias culturas que ele agora acreditava existirem contradiziam com as “linhas culturais da humanidade” de Bastian. Foi essa relativização proposta por Boas, quando, já antropólogo nos Estados Unidos, em 1889, publicou o artigo "On alternating sounds" que, segundo Stocking Jr. apud Castro, "continha, em germe, a maior parte da futura noção boasiana de cultura" (BOAS, 2010, p.11). Neste artigo, Boas propunha a análise das diferenças de audição de um mesmo som por pessoas de outras sociedades. Para ele, essas diferenças não se davam por causas meramente físicas, mas "à 'apercepção' diferencial do ouvinte com respeito aos sons a que estava acostumado"¹⁷.

Segundo Castro, no prefácio do livro *A formação da antropologia americana*, a concepção de cultura de Boas "tem como fundamento um relativismo de fundo metodológico, baseado no reconhecimento de que cada ser humano vê o mundo sob a perspectiva da cultura em que cresceu"¹⁸. A partir de Boas, "a cultura humana" presente na concepção evolucionista foi problematizada por diversos estudiosos e o valor relativo de todas as culturas constituiu-se num argumento científico poderoso no combate às teorias racistas comuns à época, pois, Castro nos diz, "Boas recusava qualquer valor científico à suposição de que existem diferenças raciais significativas entre os homens"¹⁹. A diversidade cultural da humanidade

¹⁶ Ibidem, p.37.

¹⁷ CASTRO, 2001, loc. cit.

¹⁸ Ibidem, p.18.

¹⁹ Ibidem, p.19.

para Boas estava fundamentalmente relacionada às condições ambientais e sociais sob as quais as populações viviam. Em sua defesa ao respeito à diversidade cultural, Boas (2010a) é enfático no seu texto *O problema racial na sociedade moderna*:

A liberdade de julgamento só poderá ser alcançada quando aprendermos a avaliar um indivíduo por sua própria capacidade e caráter. Então descobriremos, se quisermos escolher o melhor da humanidade, que todas as raças e todas as nacionalidades estariam representadas. Então haveremos de valorizar e cultivar a variedade de formas que o pensamento humano e a atividade humana assumiram e abominar todas as tentativas de impor um padrão de pensamento a nações inteiras, ou mesmo ao mundo inteiro, porque elas conduzem a uma completa estagnação. (BOAS, 2010a, p.184)

Essas ideias de Boas, suscitadas por Castro, estavam presentes em sua conferência "Raça e progresso", proferida em 1931, como presidente da *American Association for the Advancement of Science (AAAS)* e que, segundo Castro, constituiu-se num desafio ao antropólogo escocês Arthur Keith (1866-1955), presidente do *Royal Anthropological Institute* e da *British Association for the Advancement of Science*, que defendia o nacionalismo como "um poderoso fator de diferenciação na evolução das raças humanas, interpretando os preconceitos racial e nacional como inatos". Como cientista social influente na cena pública norte-americana, Boas compreendia a importância desse debate para o "contexto internacional crescentemente racista e belicista" e desafiou Keith a provar que o racismo seria implantado "pela natureza" e não, como ele defendia, um "efeito de causas sociais" e demonstrar como "as guerras teriam uma função positiva de seleção" ²⁰. Em menos de dez anos, um conflito militar global que durou de 1939 a 1945, envolveu a maioria das nações do mundo e resultou em mais de 70 milhões de mortos.

A obra de Boas foi consagrada no campo dos estudos das culturas e fez escola, ao exercer forte ascendência sobre toda uma geração de antropólogos americanos: Kroeber, Parsons, Benedict, Mead, Lewis, Speck, Sapir, Lowie, Herskovitz e tantos outros. Além das fronteiras norte americanas, Boas também influenciou dois importantes intelectuais latino-americanos: Manuel Gamio, considerado o pai da Antropologia mexicana e com o qual Boas desenvolveu forte amizade; e o antropólogo Gilberto Freyre, autor de *Casa-grande & senzala* e de outras obras basilares para a compreensão da sociedade brasileira. Aclamando-o de "maior dos grandes mestres", Coelho (2007), diz que Freyre encontrou no "critério cultural" – absorvido com a orientação de Franz Boas – a chave antropológica para a superação de duas convenções científicas absolutamente empregadas até então: "a separação arbitrária dos aspectos específicos do comportamento social em uma cultura, para análises isoladas de

²⁰ Idem, 2010, p.19.

história unilinear; e o etnocentrismo corriqueiramente presente nas pesquisas sociais”²¹. Ele diz ainda que a renovação liderada por Boas passou a considerar as culturas como *todos os processos* estudados em suas particularidades e como “*culturas válidas em relação a si próprias*” (COELHO apud FREYRE, 1968, p.103).

Esses conceitos se entrecruzam e disputam a hegemonia nos espaços de discussão sobre a ideia de cultura e, conseqüentemente, de patrimônio cultural, sobretudo na academia, até 1945, quando a segunda guerra mundial chega ao fim e os Estados modernos ocidentais decidem criar uma rede de cooperação internacional para a defesa da “cultura de paz”, onde a educação, a ciência e a cultura têm papel preponderante. No âmbito da Organização das Nações Unidas (ONU) é criada a UNESCO, uma instituição que nasceu com o firme propósito de promover o entendimento de que a paz não poderia ser fruto apenas de acordos econômicos e políticos, mas também da “*solidariedade intelectual e moral da humanidade, viabilizada através da cooperação das nações nas esferas da educação, da ciência e da cultura*” (PITOMBO, 2007, p.115).

Vale lembrar que à época da criação da UNESCO, o mundo estava perplexo diante de um sofisticado tipo de fascismo surgido na Europa, cujo invasor e pilhador estava na vizinhança e sabia utilizar com maestria todas as armas da propaganda política. No arsenal nazista estava incluída uma poderosa política cultural, comandada pela Secretaria de Defesa da Cultura, que visava à eliminação da arte “degenerada” (leia-se, moderna) e defendia a volta da estética clássica da Antiguidade como ideal da beleza e da pureza germânica. No documentário *Arquitetura da Destruição* (1992), do cineasta Peter Cohen, assistimos ao uso dessas “armas” culturais na construção do Nazismo.

Essa nova ideologia conduzia a política cultural das artes visuais, cinema, música, dos museus e da arquitetura. Segundo o filme, o próprio Hitler atuou diretamente como mecenas (coleccionava obras de arte compulsivamente, por meio da pilhagem de obras de arte nos países dominados); como designer gráfico (criou e desenhou a suástica e suas aplicações em uniformes, bandeiras e estandartes); como idealizador de museus e de centros culturais; e como incentivador de novas tecnologias que impulsionavam a cultura de massa, em especial o cinema. Todo esse arcabouço político-cultural do nazismo foi utilizado como cortina de fumaça para justificar, no princípio, a “eutanásia” dos doentes mentais e deficientes físicos e, posteriormente, o extermínio em massa de judeus, ciganos e comunistas. Uma ação necessária para Hitler na sua obsessiva ambição de limpeza da raça ariana.

²¹ Ibidem, p.89.

Foi neste cenário que, a partir desse período, coube a UNESCO orientar os Estados-membros em sua atuação na área da cultura, “através da regulamentação de instrumentos jurídicos como declarações, recomendações ou convenções”, que serviriam como “instrumentos que auxiliam os Estados a melhor protegerem a cultura em todas as suas formas” ²². A Carta de Recomendação elaborada na 12ª sessão da Conferência Geral da UNESCO (1962) relacionou patrimônio cultural e patrimônio natural, promoveu um significativo alargamento do conceito de patrimônio e recomendou aos seus membros que a divulgassem entre “autoridades e organismos envolvidos com a proteção das paisagens e sítios, da natureza e do fomento ao turismo; e entre as organizações juvenis”. A Carta de Veneza (1964) incorporou, assim, esse alargamento na definição de monumento histórico que “compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural, que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural” (IPHAN, 1964). Isso provocou uma importante ruptura histórica que antes só reconhecia como passíveis de serem mantidos para as futuras gerações, os materiais e objetos relativos às glórias militares, datas cívicas, revoluções, os grandes feitos de parte da Humanidade, promovendo a memória de heróis e personagens das camadas dominantes.

²² Ibidem, p.116.

1.1 Cultura como recurso para o desenvolvimento e a coesão social

Fazer esse percurso diacrônico em torno do problema da cultura e do patrimônio cultural é importante para compreendermos que, na construção de um conceito, “novas problemáticas, teorias e métodos, não brotam de um vácuo sócio-histórico. Ao contrário, elas são constituídas e constitutivas de determinados encadeamentos sociais”²³. Ao utilizar o conceito de configuração de Norbert Elias (1994), no qual as relações sociais são “uma teia de interdependências entre seres humanos em suas mútuas pressões”, Pitombo defende a ideia de que a UNESCO elegeu os princípios que nortearam suas ações no campo cultural, seja no “seu entrelaçamento com as elites científicas hegemônicas, em suas disputas e aderências”, seja também, “na dinâmica social e seus arranjos de poder, sejam eles do campo econômico, político ou intelectuais”²⁴.

Em 1945, a UNESCO surge, portanto, com “a tarefa de se constituir como fórum que proporcionasse o entendimento e o diálogo entre as nações em busca da consecução da paz mundial”²⁵. Os 44 países-membros da recém-criada instituição, acreditavam que “a ignorância apresentava-se como a causa subjacente da suspeita, da desconfiança e da guerra entre os povos”²⁶. Para contrapor-se à “ignorância”, o tema da cultura foi colocado como pauta prioritária da agenda mundial. Pitombo (2007) apresenta a divisão cronológica elaborada por Katerina Stenou²⁷ — uma das maiores autoridades na área de políticas culturais internacionais —, que determina os “períodos norteadores das ideias mestres que informaram o conceito de cultura operados pela UNESCO nos seus 60 anos de existência”²⁸; e que nos permite ver como o campo científico e a UNESCO se entrelaçaram na eleição dos temas da pauta cultural. São eles: Cultura e Saber; Cultura e Política; Cultura e Desenvolvimento e Cultura e Democracia²⁹. Como o real interesse desse trabalho é analisar a Política Nacional de Museus do Brasil, lançada em 2004, declaradamente inspirada nos princípios da sociomuseologia, analiso essas discussões no campo das políticas públicas de cultura, mais

²³ *Ibidem*, p.117.

²⁴ PITOMBO, 2007, loc. cit.

²⁵ *Ibidem*, p.118.

²⁶ *Ibidem*, p.120 apud STENOUE, 2000, p.5.

²⁷ Katerina Stenou, diretora da divisão de políticas culturais e diálogo intercultural da UNESCO, tomou como fonte de pesquisa os documentos oficiais da UNESCO, como relatórios dos Diretores-gerais e dos planos de ação médio-prazo.

²⁸ *Ibidem*, p.118.

²⁹ PITOMBO, 2007, loc. cit.

detidamente no campo dos museus, especialmente nos períodos em que as ideias hegemônicas norteadoras do conceito de cultura discutiam *Desenvolvimento* e, posteriormente, *Democracia*. Períodos em que os museus viram-se frente a novos desafios.

A “ideologia do desenvolvimento”, vigente desde o início dos anos 1970, teve forte impulso na década de 1990 e fez com que os seus “encadeamentos sociais” utilizassem a cultura de forma substancial como “catalisadora do desenvolvimento humano” (YÚDICE, 2006, p.30), o que levou a UNESCO a atuar como “núcleo global das tensões entre *desenvolvimento e cultura*” (ALVES, 2010, p.540). Sobre o uso da cultura como recurso para o desenvolvimento, Yúdice (2006), nos diz que “o recurso do capital cultural é parte da história do reconhecimento da insuficiência do investimento no capital físico durante os anos 1960, no capital humano dos anos 1980, e no capital social dos anos 1990”³⁰.

Com efeito, é nesse final da Guerra Fria que as “guerras culturais” se propagam no Planeta e que os conservadores liberais fazem valer, ironicamente, o que Marx e Gramsci já preconizavam — “cultura é uma luta política” (YÚDICE, 2006, p.29). Com uma abordagem sobre como a cultura tem sido instrumentalizada como *recurso* pelos diversos agentes sociais e políticos, num cenário de globalização acelerada — caracterizada por uma crescente distribuição de bens simbólicos da cultura de massa no comércio mundial — Yúdice (2006) analisa que o sentido antropológico do conceito de cultura, através do qual se reconhece que a cultura de qualquer um tem valor, tem sido esvaziado pelo que Jeremy Rifkin (2000) chamou de “capitalismo cultural”³¹. O valor da cultura, nesse caso, passa a ser mensurado pela sua capacidade de reduzir despesas e gerar recursos econômicos. Ao que ele completa:

Pode-se dizer que a cultura simplesmente se tornou um pretexto para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico, mas, mesmo se fosse esse o caso, a proliferação de tais argumentos nos fóruns onde se discutem projetos referentes à cultura e ao desenvolvimento local, bem como na UNESCO, no Banco Mundial e na assim chamada sociedade civil globalizada que reúne fundações internacionais e ONGs, todos esses fatores têm operado uma transformação naquilo que entendemos por cultura e o que fazemos em seu nome. (YÚDICE, 2006, p.26)

Nessa lógica do “capitalismo cultural”, Yúdice diz que “a noção de cultura sofreu várias mutações para satisfazer as exigências do resultado final”³². Foi nesse ambiente, que o multiculturalismo e as iniciativas para promover a utilidade sociopolítica e econômica da cultura foram fundidas no que ele chama de “economia cultural” ou “economia criativa”³³, sendo esta última expressão criada em território britânico, disseminada pelos americanos e

³⁰ Ibidem, p.31.

³¹ Ibidem, p.25.

³² Ibidem, p.34.

³³ Termo cunhado pela retórica New Laborite de Blair (Yúdice, p.34)

reverberada em diversos continentes como uma “nova economia” baseada no “fornecimento de conteúdo”, onde “a compreensão e a prática da cultura” se situam na complexa interseção das agendas da economia e da justiça social, o que, a meu ver, fatalmente, gera paradoxos. Para ilustrar essa ideia, Yúdice cita a criação do Fórum Universal das Culturas, cujo principal objetivo é explorar e celebrar a “criatividade de todas as nações” que poderão ser utilizadas para o desenvolvimento, a diversidade e a harmonia entre os povos.

O Fórum é um evento itinerante de caráter internacional, referendado pela UNESCO, realizado a cada quatro anos, no estilo de uma exposição universal, porém sem pavilhões de países, mas com a participação de diversas nações, representadas por meio de exposições, espetáculos de música e dança, além de debates de conteúdos que visem a promoção do desenvolvimento sustentável mundial. Realizado pela primeira vez na cidade de Barcelona, em 2004, o controvertido Fórum reuniu 140 países, numa forte demonstração mundial do uso da cultura como *recurso para o desenvolvimento*. Mas, nem tudo saiu como planejado pela organização desse primeiro Fórum — formada por dirigentes governamentais de Barcelona, da Cataluña e da Espanha: recebeu censura pública do Instituto Catalão de Antropologia, através da declaração final do IX Congresso de Antropologia, em 2002, cujo tema central foi “As relações entre cultura e política e os usos políticos da Diversidade Cultural” (IAI, 2008).

O documento, assinado por mais de 600 antropólogos da Espanha e de outros 20 países, denunciava o uso “perverso” e “distorcido” do conceito de “cultura” e de fazer retórica com os princípios que geraram o Fórum — “Paz”, “Diversidade”, “Sustentabilidade” e uma grande ênfase sobre a “Participação” — com a clara intenção de justificar uma versão mais especulativa e comercial do evento. O antropólogo catalão Manuel Delgado Ruiz, em artigo intitulado “El gran circo de las culturas”, denunciava:

Hubo un momento en que Barcelona perdió toda legitimidad para convocar ese maravilloso abrazo universal de las culturas. Fue la tarde del 16 de agosto del año pasado, cuando la policía atrapó en masa, como si fuesen animales, a más de ciento sesenta inmigrantes sin papeles que habían acampado en la plaza André Malraux, uno de esos magníficos espacios públicos remodelados de los que tanto presumen nuestras autoridades. [...] El Fòrum 2004 hubiera podido ser a lo mejor una ocasión para el debate social e intelectual que hiciera el elogio de la pluralidad y la denuncia de la desigualdad. Pero las cosas no apuntan en esa dirección. Demasiadas instituciones, demasiadas multinacionales y demasiado dinero para creer que el Fòrum pueda ser, como mucho, otra cosa que un gran parque temático al que se invitará a todo tipo de capitostes y gurus, y en que la diversidad humana será exhibida como un grandioso y amable show de luz y de color. Un circo. (RUIZ, 2002)

“Um circo” que, segundo os seus críticos, custou mais de dois bilhões de euros para ser “montado”, especialmente no momento em que terminariam os subsídios da União

Europeia aos membros “menos desenvolvidos” do Mediterrâneo. Desse volume de recursos, apenas 319 milhões seriam aplicados na realização dos conteúdos propriamente ditos, e os outros 1740 milhões em projetos de reforma urbanística, cujos maiores beneficiários incluíam companhias imobiliárias, como Procivesa e Servihabitat, além de empresas multinacionais, como General Electric, La Caixa, Retevisión, AXA Equitable Financial Services, Deutsche Telecom, entre outras, que adquiriram os terrenos desapropriados, antes propriedades públicas ou de habitantes de Poblenou, bairro considerado pelas autoridades locais como “área degradada”, no qual foi construída a infraestrutura do evento (IAI, 2008).

Especulações à parte, a verdade é que o século XXI vem se caracterizar por duas realidades antagônicas. A primeira delas é o processo de globalização — que inclui a cultura como propulsora do desenvolvimento do capital, em nome do qual parece valer, inclusive, receber patrocínio de empresa que desenvolve componentes para mísseis e sistemas de combates militares, quando um dos principais objetivos do evento é invocar a paz mundial. No outro extremo, há uma consciência mundial de que a diversidade cultural consiste num recurso a fomentar e converter-se também numa “questão social de primeira ordem vinculada à maior diversidade dos códigos sociais que operam no interior das sociedades e entre estas” (UNESCO, 2005, p.3). Yúdice alerta sobre a crescente influência das formas de legislação ocidentais sobre os recursos naturais e culturais dos povos não ocidentais, cujo processo de globalização tem provocado “transformações ainda mais rápidas”. Ele diz que, “cada vez mais, tanto nos recursos culturais quanto nos naturais, gerenciamento é o nome do jogo”³⁴. Gerenciamento exigível essencialmente a partir da noção da cultura como recurso, “uma perspectiva que não era característica nem da alta cultura nem da cultura cotidiana no sentido antropológico”³⁵.

Ironicamente, são exatamente os processos de globalização que provocam a tomada de consciência dessa diversidade, ou seja, as intensas correntes homogeneizadoras constantemente suscitam tendências diversificadoras. A própria UNESCO admite que, diante dessa imensa variedade de códigos e perspectivas, os estados nem sempre encontram as respostas apropriadas, por vezes urgentes, nem conseguem colocar a diversidade cultural ao serviço do bem comum (UNESCO, 2009, p.3). Nesse sentido, afirma ser imperativo identificar, para além do reconhecimento de sua própria existência, algumas das dificuldades e necessidades teóricas e políticas que ela, inevitavelmente, suscita. Uma dessas necessidades teóricas, diz respeito ao próprio entendimento do que é diversidade cultural, o que levou a

³⁴ YÚDICE, op. cit., p.14.

³⁵ Ibidem, p.17.

UNESCO a adotar a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, em 2005, em sua 33^a Sessão da Conferência Geral da UNESCO, em Paris — ratificada pelo Brasil no ano seguinte —, que a define como:

A multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (UNESCO, 2005)

A UNESCO orienta que a interpretação e a implementação da Convenção pelos países que a adotam deverão ser norteadas pelos seus princípios diretores. Entre esses princípios, destaco o que promove “o respeito pelos direitos humanos e liberdades fundamentais”; o que preconiza “a igual dignidade de todas as culturas”, que inclui as expressões culturais das minorias e dos povos autóctones; o que “promove o acesso equitativo” às expressões culturais do mundo e aos meios de criação, produção, difusão e distribuição das atividades, bens e serviços culturais; o que defende o “desenvolvimento sustentável”, com base na proteção, promoção e manutenção da diversidade cultural; e, finalmente, o “princípio da abertura e do equilíbrio”, que estimula os Estados nacionais a adotarem políticas e medidas que “valorizem a diversidade e promovam a abertura às demais culturas do mundo”³⁶.

A UNESCO reconhece que, até a década de 1970, considerava-se que as culturas deveriam permanecer “essencialmente imutáveis”, congeladas no tempo e nas suas formas de expressão. Mais recentemente, em seu 2º Relatório Mundial, lançado em 2009 – sob o título *Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural* –, a UNESCO reafirma o entendimento de “cultura como processo”, no qual compreende as culturas como entidades em transformação e que as mudanças nas sociedades acontecem “de acordo com os caminhos que lhes são próprios”. Com esse Relatório, a UNESCO dá um passo gigantesco rumo ao diálogo entre os povos, no qual, ela própria se propõe a mudar:

Ao invés da exclusiva preocupação na salvaguarda de locais, práticas e expressões culturais sob risco de desaparecer, agora deve aprender-se também a acompanhar a mudança cultural de modo a ajudar os indivíduos e os grupos a gerir mais eficazmente a diversidade. Assim, constitui o desafio último: gerir a diversidade. (UNESCO, 2009, p.4).

Aos seus membros, aponta a necessidade de adoção de políticas que confirmem uma abertura às *diferenças culturais*, de modo que “os grupos e as pessoas que venham a entrar em

³⁶ Ibidem, p.3.

contato com outras culturas, em lugar de se entrencharem em identidades fechadas, descubram na *diferença* um incitamento para continuar a evoluir e a mudar” (UNESCO,2009, p.4). Sem querer desconsiderar a positiva iniciativa da UNESCO em conchamar os povos a gerir a diversidade com mais eficácia, acredito que seria preventivo a não utilização do termo "evoluir", especialmente quando a humanidade assistiu, e continua a assistir às diversas tentativas de imposição de valores e visões de mundo universalistas, agora com um maior poder de força conquistado por meio dos recursos tecnológicos. Entretanto, considero este documento uma provocação a todos os povos do planeta, no sentido de criar uma nova perspectiva sobre a forma de pensar o que somos e de como vemos o outro, especialmente se levarmos em conta que a relação da UNESCO se dá diretamente com os Estados-nacionais que se constituem, historicamente, numa das principais agências de reprodução de conceitos e preconceitos culturais. Não é mais possível ignorar a natureza dinâmica da diversidade cultural, que bate à porta das variadas identidades — locais, regionais, nacionais, individuais e coletivas —, e impõe inexoráveis mudanças culturais.

Em defesa da diversidade, Albuquerque Júnior (2007) diz que nas narrativas de constituição das múltiplas nações do planeta, se dão a partir de culturas diferentes. No Brasil, isso é voz corrente. Mas Albuquerque Júnior (2007) destaca que a “unidade” dessas sociedades, na verdade, se deram num longo processo de conquista violenta e pela eliminação forçada das diferenças culturais. Por isso, considero importante declarar uma posição simpática à afirmação de Albuquerque Júnior de que “não precisamos de identidade para existir, nada na natureza ou na cultura existe na identidade, mas sim na diferença, na mudança...”³⁷. Ele diz que as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram, ainda que artificialmente, o mundo social, estão em declínio. Em verdade, os discursos apoiados na identidade nacional, na tradição, na preservação a qualquer custo, perdem cada vez mais repercussão na vida social mediada pelos intensos deslocamentos globais, pelos meios de comunicação de massa, pela indústria cultural. O tempo é de afirmar singularidades culturais, de valorizar a diferença.

Albuquerque Júnior diz que identidades estabelecem hierarquias, dominações, hegemonias e poderes; e que são quase sempre pacificadoras, conservadoras e, em muitos casos, reativas e reacionárias³⁸. O seu objetivo é afirmar continuidade e semelhança. A singularidade afirma a diferença, a mudança, “o diferir como princípio”. A singularidade se faz no questionamento.

³⁷ *Ibidem*, p.21.

³⁸ *Ibidem*, p.22.

O singular só existe na relação com aquilo do qual se singulariza, a singularidade é relacional, situacional e provisória. Para se afirmar singular é preciso ao mesmo tempo afirmar também aquilo em relação a que se singulariza. A identidade, pelo contrário, pretensamente se constrói a partir de um fechamento para o diferente, para o fora. A identidade nasceria da atitude de enrolar-se sobre si mesmo, de envolver-se consigo mesmo e expulsar o estranho, o diferente como intrusão [...]. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.21).

O autor da obra *A invenção do Nordeste e outras artes* diz que a identidade é uma fabricação social e histórica e é base da macropolítica do ocidente moderno, mas a singularidade sempre esteve à frente das “guerrilhas cotidianas das micro-políticas”, que possibilitaram a transformação das grandes políticas e do próprio Estado. No campo das políticas culturais, Albuquerque Júnior ressalta que os artistas e produtores da cultura sempre foram os “guerrilheiros do cotidiano, guerrilheiros do sentido, que impediram a cristalização das relações de poder e dos saberes e sentidos”³⁹. Faço coro com o historiador quando diz que devem ser pensadas políticas culturais que dêem passagem às singularidades. Ilustro a fala de Albuquerque Júnior com o texto *A política cultural do funk carioca*, de George Yúdice (2006), quando ele descreve a canção *Be Sample* da cantora Fernanda Abreu, e que ele considera “uma antecipação bizarra ao arrastão e à reação de *lei e ordem* do candidato branco a prefeito, César Maia”⁴⁰. A canção começa com o discurso de “um representante demagogo das classes alta e média”, que diz:

Atenção, senhor tenente comandante da patrulha da Polícia Militar do Estado, pedimos o seu comparecimento para ver se retira o povo que invadiram (*sic*), para que possamos e tenhamos qualidade de apresentar com melhor brilhantismo, com mais gesto, esta coisa maravilhosa que é o nosso folclore. (YÚDICE, 2006, p. 503).

Esse apelo ao orgulho nacional, segundo Yúdice, é logo cortado pela ênfase que se dá ao caráter de amostragem da cultura, numa espécie de manifesto funk, que canta: “play it again Sam/ Sampleia isso aí”. Ele diz que o álbum SLA⁴¹ 2 *Be Sample* estabelece ligações com as músicas dos negros americanos e latinos. O disco faz a amostragem do grupo portoriquenho *Latin Empire*, que conclama visibilidade: “yo tengo derecho de ser una estrella/porque mis rimas son más bellas/somos muchachos latinos y mi lenguaje es más fino/porque yo soy latino ativo”. Yúdice situa a política cultural do funk carioca no terreno das esferas públicas conflitantes. “Os funkeiros não precisam da crítica cultural para lhes dizer como a sua realidade social é estruturada; disso eles sabem muito bem e eles fazem uso

³⁹ Ibidem, loc. cit.

⁴⁰ Ibidem, p.183.

⁴¹ O álbum SLA 2 *Be Sample* foi lançado em 1997.

desse conhecimento para alcançar seus próprios fins”⁴².

Em suas notas etnográficas, o antropólogo Hermano Vianna (1988), autor de “O Mundo Funk Carioca”, identificou que, já na década de 1980, eram realizados cerca de 700 bailes funk por final de semana, no Grande Rio, e cada uma dessas festas atraía, em média, 1000 dançarinos, o que permitia concluir que, já nessa época, quase um milhão de jovens da periferia carioca frequentavam esses bailes todos os finais de semana. A música tocada nessas festas não entrava na programação da maioria das rádios e não havia discos lançados no Brasil. Hoje, sem fazer juízo de valor quanto à qualidade musical, é impossível não reconhecer que o funk carioca é um fenômeno de massa entre a juventude brasileira e abre espaço na mídia e no mercado para o “som de preto, de favelado”, como diz a letra de *Som de Preto*, dos MCs Amilcka e Chocolate. Para Yúdice (2006), “isso pode não render a esses jovens um ganho material, pode não salvá-los da violência; mas, afinal de contas, tais expectativas não são a sua real esperança. O que eles querem é buscar um espaço que seja seu”⁴³.

Os funkeiros brasileiros representam bem o que Albuquerque Júnior chamou de “guerrilheiros do cotidiano”, pois no campo das políticas culturais, esse segmento musical conseguiu quebrar a invisibilidade junto ao Estado brasileiro. Em 2009, pela primeira vez, um ministro da Cultura declarou que o funk é uma manifestação cultural carioca e brasileira e, como tal, deve ser objeto das políticas culturais do poder público. Num encontro inédito entre representantes do governo e os principais produtores culturais do segmento, organizado pela Associação de Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk) e pelo movimento *Funk é Cultura*, que luta contra o preconceito e a criminalização do ritmo musical, o ex-ministro Juca Ferreira afirmou que não é a primeira vez que manifestações culturais de pobres e pretos são proibidas e criminalizadas. “O samba, a capoeira, o maxixe, o coco de umbigada, o candomblé e até o futebol já foram censurados pelo poder público no passado” (MINC, 2009).

A ruptura da invisibilidade institucional das culturas juvenis de protesto se deu quando o Ministério da Cultura recebeu 1.084 propostas de todo o Brasil para o *Prêmio Cultura Hip-Hop 2010*, em forma de edital, com a premiação de mais de 1,7 milhão de reais para 134 selecionados (MINC, 2010). O Prêmio foi uma homenagem ao *rapper* ativista Preto Ghoéz, do grupo Clã Nordestino, do Maranhão. Em 2011, a Secretaria de Estado da Cultura lançou o edital *Criação Artística no Funk*, destinado a projetos que contribuam para a valorização do gênero, “enquanto expressão cultural urbana e plural do estado do Rio de Janeiro”. Mais de 60

⁴² Ibidem, p.183.

⁴³ Ibidem, p.185.

projetos foram inscritos, dos quais, 25 projetos foram contemplados com um valor de 20 mil reais cada (SECULT/RJ, 2011). Ao defender políticas culturais voltadas para o estímulo às singularidades, Albuquerque Júnior (2007) diz que, só assim, será possível “a elaboração e expressão do diverso e não da identidade [...]. Culturas sem identidades, feitas de singularidades afirmativas, já que o singular só existe ao se afirmar, enquanto a identidade vive de negar o outro, vive da negação e não da afirmação”⁴⁴.

⁴⁴ Ibidem, p.23.

2 – AS INTERMITÊNCIAS DE UMA POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA

Mais do que defender a patrimonização de monumentos e paisagens ou a musealização da cultura material ou imaterial de grupos sociais, práticas culturais e memórias, gerir a diversidade com suas dinâmicas e influências é um desafio contemporâneo para todo gestor do campo da cultura. Isto é ainda mais desafiador, quando a cultura assume um papel essencial no desenvolvimento geral da sociedade, especialmente quando tem nos direitos culturais a sua base de sustentação e está comprometido com uma concepção tridimensional da cultura — simbólica, cidadã e econômica. Desde 2003, essa concepção foi instituída como principal marca da política cultural implantada no país e, nos últimos anos, o MINC persegue a sua consolidação como política de Estado, por meio da institucionalização do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura que se constitui “num conjunto de partes interligadas, que interagem entre si” (MINC, 2011, p.24).

Ao assumir o Ministério da Cultura no Governo Lula, em 2003, Gilberto Gil retoma a discussão sobre a dimensão antropológica da Cultura, ao conceituá-la como “usina de símbolos de um povo”, “conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação”. “Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos”. A esse conceito abrangente, acrescentou que as ações do Ministério da Cultura seriam entendidas como exercícios de antropologia aplicada e que, mesmo com a ressalva de que não cabe ao Estado fazer cultura, afirmou que o acesso à cultura é um direito básico de cidadania e que ao Estado cabe retomar a sua função específica e inevitável, baseado na compreensão de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura. Em seu discurso posse, Gil fala como pretende colocar o Estado a serviço da cultura:

No sentido de que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. No sentido de que toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de "do-in" antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. (GIL, 2003) ⁴⁵

⁴⁵ Discurso de posse do ministro Gilberto Gil, em 2 de janeiro de 2003.

Com Gilberto Gil, a incorporação da dimensão antropológica retoma o seu lugar na história das políticas culturais brasileiras e configura o que a pesquisadora em Políticas Públicas, Isaura Botelho (2007), classifica como os três cenários em que as ideias sobre a cultura, “adequadas às conjunturas e às necessidades políticas dos diferentes momentos de intervenção”⁴⁶, resultaram na formulação de políticas públicas federais do Brasil no campo da cultura. Momentos em que três gestores públicos brasileiros incluíram a dimensão antropológica nas matrizes conceituais das políticas públicas de cultura desenvolvidas em suas respectivas épocas: Mário de Andrade, Aloísio Magalhães e Gilberto Gil, acrescento ainda o “tempero econômico” empreendido por Celso Furtado na década de 1980, que, hoje, é revisto pelo Ministério, dentro de suas políticas públicas voltadas para a chamada Economia Criativa.

Ao analisar as ideias e principais ações desses gestores, em “três brasis diferentes” — nas décadas de 1930, 1970 e 2000 —, Botelho afirma que esses *brasis* interligam-se essencialmente pela relevância dos pressupostos conceituais que estavam por trás das políticas implantadas nas suas respectivas épocas, sempre com vistas à institucionalização do campo da cultura no Brasil, tendo os direitos culturais como base de sustentação. A pesquisadora inclui ainda, como um desses pressupostos, a dimensão antropológica do conceito de cultura, cujo aprofundamento se dá de acordo com as condições políticas e socioculturais de cada uma dessas épocas, além das condições conquistadas por cada um desses gestores culturais. É exatamente por esses pressupostos conceituais, que considero importante delimitar o que estamos chamando de política pública e, mais especificamente, como política cultural.

Assim, enuncio o conceito de política pública do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), órgão do governo brasileiro que acompanha políticas e as avalia, e que a define como “conjuntos de ações (e de omissões) conduzidas de forma planejada e coordenada, muitas vezes submetidas a acompanhamentos e avaliações sistemáticas e que visam modificar ou manter a realidade nas diferentes áreas da vida social” (IPEA, 2007, p.18). No campo específico das políticas culturais, ressalto que o meu interesse se volta para o conjunto de ações governamentais, em âmbito federal, que, alicerçadas na dimensão antropológica do conceito de cultura, atendem ao que Botelho chama de “formação global do indivíduo, a valorização de viver, pensar e fruir, de suas manifestações simbólicas e materiais, e que busca, ao mesmo tempo, ampliar o seu repertório de informação cultural”⁴⁷.

⁴⁶ Ibidem, p.110.

⁴⁷ BOTELHO, op. cit., p.110.

O IPEA destaca que, no Brasil, as políticas culturais ainda têm como suas principais características a heterogeneidade e a fragmentação do campo da intervenção pública no Brasil. No entanto, diz que essas características, aliadas às imprecisões na definição da categoria “cultura” — o que repercute diretamente na delimitação exata dos problemas que são referências das políticas públicas da área —, dificultam, mas não impedem, “o processamento político de problemas abrangidos por cada sentido do conceito”. Isso permite “a formulação e implementação de ações coordenadas, parcialmente convergentes e capazes de aglutinar esforços e recursos institucionais”⁴⁸, mas, segundo diz, podem também agregar ações, práticas administrativas, despesas orçamentárias e discursos “absurdamente heteróclitos”.

Dessa maneira, convivem no espaço público crenças e objetivos heterogêneos que são unificados por finas linhas que constituem o campo semântico da categoria cultura, mas que são insuficientes para unificar um programa coerente de intervenção e gestão cultural. O resultado disso é a presença de conjuntos de ações fragmentárias e muitas vezes contraditórias, dado o fato de concorrerem por recursos escassos, tanto do ponto de vista financeiro quanto de gestão. [...] As decisões conceituais por um ou outro conjunto de significados são tácitas ou explícitas e impõem traduções institucionais e estilos de governo, embora esses derivem não apenas dos conceitos, mas do conjunto de forças sociais e políticas, concepções e interpretações sobre o objeto e as estratégias de intervenção. (IPEA, 2007, p.13)

Por esta razão, pactuo com Barbalho (2007) que não se trata apenas de analisar as políticas culturais no campo das ações concretas, mas, a partir de uma concepção mais estratégica, de como se dá “o confronto de ideias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (MCGUIGAN apud BARBALHO, 2007, p.39). Para nortear essa análise, no campo das políticas públicas, utilizo o texto *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*, da pesquisadora Isaura Botelho, publicado em 2001, portanto, período no qual, o que ela chama de “dimensão sociológica”, estava enquadrada na política neoliberal na cultura brasileira, conduzida pelo governo do sociólogo Fernando Henrique Cardoso. O texto analisa o universo cultural sob a ótica das “dimensões sociológica e antropológica” que, segundo Botelho, permitem formular estratégias diversificadas de políticas públicas na área da cultura.

Quando analisa as dimensões da cultura, Botelho (2001, p.74) elenca os campos da Sociologia e da Antropologia, como espaços epistemológicos importantes para a definição de políticas públicas. A meu ver, essa divisão constituiu-se, à época, numa tomada de posição da pesquisadora — que participou do processo de formulação do primeiro desenho institucional

⁴⁸ IPEA, op. cit., p.12.

do Ministério da Cultura na década de 1980 —, por meio da qual, aponta os equívocos da política cultural predominante nos anos 1990 e início dos anos 2000, que colocava nas mãos dos setores de marketing das empresas privadas as decisões sobre o que se produzia em termos de arte e de cultura no Brasil. A pesquisadora em planejamento e formulação de políticas públicas, no confronto aberto às ideias vigentes, criticava a “omissão deliberada” do Estado e defendia a sua participação mais efetiva na área cultural. Dessa forma, apoiada nessa divisão, Botelho diz que as duas dimensões são igualmente importantes e que exigem estratégias diferentes, mas que a distinção entre as duas é fundamental, posto que determina o tipo de investimento governamental em diversos países, “alguns trabalhando com um conceito abrangente de cultura e outros delimitando o universo específico das artes como objeto de sua atuação”⁴⁹. Ela diz ainda que a abrangência ou delimitação da definição de cultura é o que estabelece os parâmetros das estratégias para as suas conseqüentes políticas culturais.

Sigamos a linha traçada em seu pensamento. Botelho diz que é na integração social dos indivíduos que se concretiza a dimensão antropológica da cultura, os quais “elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas”⁵⁰. No seu entendimento, para que a dimensão antropológica da cultura se concretize numa política, é preciso que haja uma “reorganização das estruturais sociais” e uma “distribuição de recursos econômicos” em níveis capazes de interferir no cotidiano das pessoas, no que ele tem de mais comum:

[...] geralmente as transformações ocorrem de forma bem mais lenta: aqui se fala de hábitos e costumes arraigados, pequenos mundos que envolvem as relações familiares, as relações de vizinhança e a sociabilidade num sentido amplo, a organização dos diversos espaços por onde se circula habitualmente, o trabalho, o uso do tempo livre, etc. Dito de outra forma, a *cultura é tudo* que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando. (BOTELHO, 2001, p.74).

A partir de Botelho, poderemos aferir o tamanho do desafio que é construir uma política no imprevisível campo da cultura em sua dimensão antropológica. No oposto, fora do plano do cotidiano, a dimensão sociológica proposta por Botelho se dá no âmbito especializado: “é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão”. A esse público específico serão propiciadas “as condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento” e garantidos os canais de expressão e de distribuição.

⁴⁹ BOTELHO, 2001, p.74.

⁵⁰ Ibidem, p.74.

Em outras palavras, a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso. (BOTELHO, 2001, p.74)

Na continuidade da sua análise da dimensão sociológica da cultura no campo das políticas públicas, Botelho diz que é através do seu “circuito organizacional” que a máquina de produção, circulação e consumo de bens simbólicos é impulsionada, e que as instituições e os sistemas organizados socialmente — do elevado grau de profissionalismo ao amadorístico —, atuam na organização da produção cultural. Para Botelho, os resultados são mais visíveis e palpáveis nesta dimensão, que podem ser desde a “formação e/ou aperfeiçoamento dos que pretendem entrar nesse circuito de produção” até a criação de “espaços ou meios que possibilitam a sua apresentação ao público, que implementa programas/projetos de estímulo, que cria agências de financiamento para os produtores”⁵¹. É também nesta dimensão que o “acesso às diversas linguagens” é propiciado, com o firme propósito de formar um público consumidor de bens culturais.

Esta análise, no início deste capítulo, é importante para compreendermos — independente de concordarmos ou não com essa divisão nos termos do campo das ciências sociais —, como essa dualidade permeia o desenvolvimento das políticas públicas de cultura no espaço-tempo histórico e político do país, com adesões à dimensão do plano cotidiano, em determinados momentos; e aos circuitos organizados da produção cultural propriamente dita, em outros. Mais à frente, ela nos será importante para compreendermos os reais desafios que o atual Plano Nacional de Cultura apresenta à sociedade brasileira. E, por fim, que repercussões as políticas públicas da cultura, em sua dimensão antropológica, trazem ao mundo dos museus.

⁵¹ Ibidem, p.74.

2.1 Mário de Andrade, a fonte da dimensão simbólica

Mário de Andrade, nascido em São Paulo, no ano de 1893, se destacou por sua atuação nas mais diversas áreas: professor de música, poeta, romancista, ensaísta, etnógrafo, musicólogo e gestor público. Não cabe aqui analisar Andrade em suas características artísticas, mas importa destacar um aspecto em sua obra literária, apontado por Travassos (2002) que, acredito, tenha repercutido diretamente em sua forma de pensar cultura e fazer gestão pública: “a tensão entre as abordagens ‘literária’ e ‘científica’ do folclore, inaugurada na obra de Silvio Romero, e que teve continuidade na de Mário”⁵².

Em 1928, Mário de Andrade lança “*Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*”, inspirado na obra do etnógrafo Koch-Grünberg, “*Vom Roraima Zum Orinoco*”, que colheu na Amazônia (Brasil e Venezuela), entre 1911 e 1913, um ciclo de lendas dos índios taulipangues e arecunás. *Macunaíma* adotava características literárias, até então, nada familiares para os leitores brasileiros: vocábulos indígenas e africanos; gírias, provérbios e ditados populares; modismos e anedotas da história brasileira; erotismo e surrealismo; superstições populares e aspectos da vida urbana e rural do Brasil. “O fantástico que se confunde com o real”. O romance é considerado a sua obra mais importante na primeira fase modernista, basilar da chamada nacionalidade. Mário dizia que *Macunaíma* era um livro “tendenciosamente brasileiro” (ANDRADE, 1927) e defendia que esse nacionalismo era o único meio de nós brasileiros nos universalizarmos, porque “a maneira com que um povo se universaliza é quando concorre com seu contingente particular e inconfundível pra enriquecer essa coisa sublime, uniforme mas múltipla que é a humanidade” (ANDRADE, 1924-1936).

Em uma de suas inúmeras cartas a Luís da Câmara Cascudo, Mário de Andrade demonstrava a sua preocupação em fazer da antropofagia do particular, das multífaces de sua gente, seus costumes, seus falares, das suas paisagens, as peculiaridades de uma brasilidade que nos levaria ao universal:

Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abrigar e trabalhar o material brasileiro. *Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotisar pro resto do Brasil.* Assim lendas do norte botei no sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos, ponho plantas do sul no norte e animais do norte no sul etc., etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro. (ANDRADE, 1927, grifo meu)

⁵² Ibidem, p.93.

Esse “medo de ficar regionalista” é uma velada crítica às ideias defendidas por um grupo de intelectuais do então chamado Norte brasileiro, liderados pelo jovem antropólogo Gilberto Freyre, que viria tornar-se um dos maiores adversários do modernismo paulista em seu nascedouro. No período em que Freyre esteve nos Estados Unidos, de 1918 a 1923, estavam em franco desenvolvimento os estudos em antropologia urbana, em que o "outro" torna-se o "próximo", com foco nas relações de grupos inseridos em seu próprio contexto social. Fortemente influenciado por Franz Boas, em sua formação na escola americana de Antropologia, um acontecimento teve importante repercussão na formação do jovem antropólogo, que nos é apontado pelo antropólogo Antonio Motta (2002): a primeira das muitas experiências etnográficas marcadas “pela proximidade físico-cultural com o objeto contemplado”. Motta diz que foi esta proximidade que, em diferentes momentos de sua trajetória intelectual, “passou a comandar o protocolo de sua observação e percepção da realidade e com ela, sem dúvida, a noção de alteridade”. Como demonstração primeira desse olhar sobre a alteridade vizinha, Motta ressalta o seu contato com a descoberta da alteridade do seu próprio povo em terras estrangeiras, relatada em seu diário íntimo:

Uma de suas primeiras experiências etnográficas decisivas para o amadurecimento posterior de sua reflexão sobre a mestiçagem no Brasil, creio eu, ocorreu durante o inverno de 1921, quando Freyre era ainda estudante na Universidade de Columbia. Distante fisicamente e culturalmente de sua terra, ao que tudo parece, ele vivenciaria de fato não somente a primeira experiência envolvendo a noção de alteridade, como também exercitaria as principais modalidades reivindicadas pela prática etnográfica, isto é, ver e olhar, compreendendo a observação e, posteriormente, a organização textual do visível. O acontecimento encontra-se anotado no seu Diário Íntimo da seguinte forma: "Vi uns desses dias marinheiros de guerra do Brasil, caminhando pela neve do Brooklin. Pareceram-me pequenotes, franzinos, sem o vigor físico dos autênticos marinheiros. Mal de mestiçagem?" (MOTTA, 2000).

A descrição dessa visão, ainda segundo Motta, seria reescrita em 1933, no prefácio de sua obra *Casa Grande e Senzala*, mas, dessa vez, Freyre, ao invés de interrogativo, fora conclusivo:

"Vi uma vez, depois de mais de três anos maciços de ausência do Brasil, um bando de marinheiros nacionais - mulatos e cafusos - descendo não me lembro se do São Paulo ou do Minas pela neve mole de Brooklyn. Deram-me a impressão de caricaturas de homens. E veio-me à lembrança a frase de um livro de viajante inglês ou americano que acabara de ler sobre o Brasil: "the fearfully mongrel aspect of most the population"⁵³. A miscigenação resultava naquilo (MOTTA, 2000).

Motta diz que esse acontecimento viria revelar a existência de um fato etnográfico incontestável: a mestiçagem brasileira que, a partir daquele momento, já começava a assumir para Freyre, a própria “dimensão da alteridade”, o que viria influenciar, mais tarde, a

⁵³ "o aspecto horrivelmente viralata da maioria da população" (tradução de Motta,2000)

construção do seu pensamento sobre a formação da sociedade brasileira. Ao voltar para o Brasil — depois de anos de estudos nos Estados Unidos e na Europa (1918-1923) —, Freyre aporta num país em construção, que passava do Império para a República de forma desordenada, quase anárquica. Freyre encontra um país em agitação, arrastado pela locomotiva desembestada do desenvolvimento econômico do Sudeste brasileiro, que influenciava e impulsionava os demais estados a buscarem o progresso pela urbanização e industrialização. Além disso, na sua terra natal, Freyre assistira a uma outra agitação: o aprofundamento do declínio econômico das elites da Região Nordeste, impulsionado pela desvalorização do açúcar brasileiro no mercado internacional. Elites, das quais, Freyre fazia parte.

Ele chega em 1922, ano seguinte à Semana de Arte Moderna — a grande novidade artística e intelectual do Brasil à época. O movimento reunia importantes nomes da cultura nacional, que buscavam a produção de uma arte brasileira afinada com as tendências vanguardistas da Europa, sem, contudo, perder o caráter nacional. São Paulo dos anos 1920 era a cidade que melhor apresentava condições para a realização de tal evento. Tratava-se de uma próspera cidade, que recebia grande número de imigrantes europeus e modernizava-se rapidamente, com a reurbanização e a implantação de indústrias. Segundo Albuquerque Júnior (2009), os modernistas acreditavam que todas aquelas mudanças no traçado urbano da cidade de São Paulo eram “símbolos da modernidade, da civilização que São Paulo estaria em condição de generalizar para todo o país”⁵⁴.

Na conferência inaugural da Semana, Graça Aranha, sob aplausos e vaias, anunciava "A Emoção Estética na Arte Moderna", com "coleções de disparates" como "aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida" (temas da exposição plástica da semana), além de "uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente" que iriam "revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado." Um discurso que batera forte no jovem do Apipucos e que gerara um dos mais contundentes debates sobre o “ser brasileiro”, entre modernistas e regionalistas.

Albuquerque Júnior (2009) diz ainda que, nessa época, “o nacionalismo acentuou a busca pelo conhecimento do país, das suas particularidades regionais, mas como “a constituição da nação não era um processo neutro”, era, sobretudo, “um processo politicamente orientado, que significava a hegemonia de uns espaços sobre outros”. Nesse caso, “São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife se colocam como centro distribuidor de sentido em

⁵⁴ Ibidem p.57.

nível nacional. As *diferenças e bizarras* das outras áreas são marcadas com os rótulos do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz”⁵⁵. Tradição, universalidade, independência, modernidade, identidade, regionalismos, foram temas palpitantes à época, amplamente debatidos por intelectuais brasileiros.

Segundo a pesquisadora da Fundação Getúlio Vargas, Lucia Lippi Oliveira (2011), uma questão que, vez ou outra, vem à tona, é a de Gilberto Freyre ser um "modernista regionalista" ou um "provinciano moderno". Ela diz que essa singularidade em Freyre se dá por uma quase necessária comparação com Mário de Andrade e que Gilberto Freyre aparece na literatura associado a uma perspectiva regionalista, entendida como parcial e provinciana; ao passo que Mário de Andrade é visto como grande inspirador e líder da modernização artística do Brasil.

A história do regionalismo mostra que ele surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização. “Ele é, portanto, um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano”, nos diz Lígia Chiappini (1995). A primeira geração modernista saudou a modernização e, em seu entusiasmo um tanto ingênuo, fez do regionalismo o principal alvo a atacar. “Daí o ataque violento do próprio Mário de Andrade ao regionalismo como ‘praga nacional’, juízo que ele iria relativizar na maturidade. (OLIVEIRA, 2011)

O campo de pesquisa de Mário de Andrade se dava pelo viés do Folclore, o que moldou a sua concepção do sentido da pesquisa sobre a cultura do povo brasileiro. Travassos (2002, p.91) aponta uma progressiva fixação em seu léxico do termo “folclore”, em particular do folclore musical, que corresponde ao reconhecimento de “uma espécie de fenômenos culturais” e de uma *ciência* que se ocupa em estudá-los. Nesse período, “a discriminação entre popular — agora entendido como repetitivo, efêmero, subordinado à lógica comercial — e folclórico, será percebida como significativa pelos estudiosos”⁵⁶. A sua trajetória se altera entre o final dos anos 1920 e a década de 1940, “do folclore como atividade mais ou menos diletante de escritores, poetas e músicos, ao folclore como uma das ciências sociais e antropológicas”⁵⁷. Ainda nos anos 1920, o próprio Mário de Andrade iniciou-se na coleta de canções de forma diletante e não sistemática, modelo empírico de pesquisa que ele mesmo tivera a capacidade de criticar em seu trabalho:

De resto, e por infelicidade minha, sempre me quis considerar amador em folclore. Disso derivar serem muito incompletas as minhas observações tomadas até agora. O fato de me ter dedicado a colheitas e estudos folclóricos não derivou nunca de uma preocupação científica que eu julgava superior às minhas forças, tempo disponível e outras preocupações. Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amadorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e

⁵⁵ Ibidem, p.54

⁵⁶ Ibidem, p.92

⁵⁷ Ibidem, p.93

músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem. Hoje que os estudos científicos de folclore se desenvolvem bastante em São Paulo, me arrependo raivosamente da falsa covardia que enfraquece tanto a documentação que recolhi pelo Brasil, mas é tarde (ANDRADE *Apud* BARBATO JÚNIOR, 2004, p.57)

Essa insatisfação intelectual o fez buscar autoridades científicas da Antropologia como referências conceituais básicas, a exemplo do pensamento pré-lógico e a mentalidade primitiva de Lucien Lévy-Bruhl, que ele tanto utilizara em seus estudos, além de Edward Tylor e James Frazer, sempre na perspectiva dos fenômenos mentais⁵⁸. Ao analisar os seus estudos sobre a música do catimbó, Travassos afirma que, mesmo reconhecendo a existência de outras maneiras de pensar e sentir, aparentemente irracionais, Mário era tomado, no entanto, por uma “convicção evolucionista, refratária ao relativismo cultural”⁵⁹, fruto das suas leituras científicas, à época, marcadamente do evolucionismo britânico.

A análise da cultura popular por Mário de Andrade inclinava-se numa direção intelectualista que se manifestou na curiosidade por processo mentais, no espanto diante de práticas aparentemente irracionais, no desejo de desvendar a “psicologia dos seres incultos” [...] É nesse terreno que se encontra um desenvolvimento interessante dos problemas colocados pelas diferenças culturais percebidas entre “eles” (o povo) e “nós” (indivíduos “cultos”, “educados”). (TRAVASSOS, 2002, p.99)

Essa percepção do folclore como “cultura dos estratos inferiores numa sociedade de classes, sociedade na qual a cultura participa dos mecanismos de dominação”⁶⁰ foi motivo de uma crescente inquietação de Mário de Andrade, que via “o risco de cultivar-se o interesse pelo folclore como mera *forma burguesa de prazer* e, em última instância, como *processo de superiorização social das classes burguesas*”⁶¹. Entre todos os escritos sobre folclore de Andrade, destaca-se a sua monografia sobre o “samba rural”, realizada em 1937, onde, mesmo com o “estilo policiado da descrição”, Mário de Andrade não conseguira desvincular-se da posição de crítico, o que, ainda segundo Travassos, configurava um dos quadros das amarras dualistas em suas pesquisas sobre os cantos dos sambistas paulistas — corpo/mente, música/palavra, lirismo/arte —, e da ainda presente tonalidade evolucionista do seu pensamento⁶².

A Antropologia exercia um verdadeiro fascínio em Mário de Andrade, ciência que ele utilizaria para comunicar a sua adesão a uma perspectiva científica e que nortearia a sua atuação como etnógrafo e gestor público. Foi em busca da cientificidade que tanto almejava

⁵⁸ TRAVASSOS, op. cit., p.102.

⁵⁹ TRAVASSOS, op.cit., p.103.

⁶⁰ *Ibidem*, p.97.

⁶¹ TRAVASSOS, 2002, loc.cit.

⁶² *Ibidem*, passim.

para as pesquisas folclóricas que, ao assumir a chefia do Departamento Municipal de Cultura e Recreação de São Paulo — no período de 1935-1938 —, adotou a estratégia de implantar núcleos institucionais de estudos e pesquisas sobre o tema e formar pesquisadores para o campo.

Para levar a cabo suas ideias, promoveu em sua gestão o Curso de Etnografia, planejado por Andrade, Dreyfus e Lévi-Strauss (1936) e coordenado e ministrado por Dina Dreyfus, esposa do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Antes disso, criou a Discoteca Pública Municipal, hoje Discoteca Oneyda Alvarenga, para abrigar o acervo sonoro que seria coletado nas inúmeras pesquisas sociais e etnográficas realizadas em São Paulo e nos vários cantos do país (1935). Custeou ainda a realização de parte da expedição etnográfica ao Norte do Brasil, realizada pelo casal Dreyfus/Lévi-Strauss, para pesquisar os Bororo e Kadiwéu (1935-1936). Sucessivo ao curso, abriu a seção “Arquivo Etnográfico” na Revista do Arquivo Municipal e criou a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo (1937-1939); financiou a primeira Missão de Pesquisas Folclóricas ao Nordeste (1938), com a qual Mário de Andrade alargou as fronteiras geográficas dos seus interesses de pesquisa, cuja trajetória se deu, do município para o estado; de onde avançou célere para o país, com o firme propósito de buscar o que ele chamava de “Brasil profundo”. Segundo Travassos (2002, p.94), a Sociedade representou esse esforço de institucionalização do folclore e de afirmação da necessidade de torná-lo condizente com as exigências da produção do saber científico.

Naqueles empreendimentos dos anos 1930, folclore e etnografia eram saberes vizinhos e aliados na tarefa de conhecer a cultura brasileira. As primeiras instruções para pesquisa de campo, fornecidas no “Arquivo Etnográfico”, dividem a matéria em grandes categorias – organização social, luta pela vida, alegria de viver, o bem, a verdade, o belo. (TRAVASSOS, 2002, p. 95)

Em suas pesquisas sobre a Sociedade, Valentini (2004-2006) diz que o trabalho de Dina Dreyfus, *Instruções Práticas para Pesquisas de Antropologia Física e Cultural*, publicado pelo Departamento em 1937, aponta as diferenças do folclore em relação à etnografia. Esta publicação e o curso efetivamente realizado, marcadamente diferente do primeiro projeto preparado por Dreyfus para Mário de Andrade, “sugerem que a associação do folclore à etnografia atendia à pesquisa e à política cultural conduzidas por Mário nesse momento”⁶³. Ao definir o folclore, Dina Dreyfus afirmava ser possível considerá-lo “uma parte da etnografia”, entretanto, na formação do arquivo de etnografia e folclore do Departamento, Dreyfus esforçava-se em “ênfatar a separação entre os momentos de registro

⁶³ Ibidem.

e de análise na produção do conhecimento”. Entre as distinções nas pesquisas da Sociedade, o folclore pertenceria mais “ao domínio espiritual, levando em conta o fator psicológico” e a etnografia “se limita quase exclusivamente aos elementos materiais”; o folclore se ocuparia principalmente “das manifestações culturais dos povos chamados civilizados, enquanto a etnografia se consagra especialmente aos povos primitivos”⁶⁴. Com essa divisão, as pesquisas folclóricas foram delegadas aos participantes do curso, oriundos da sociedade em geral; e os estudos etnográficos, aos pesquisadores associados à Sociedade de Etnografia e Folclore, entre os quais, o próprio Claude Lévi-Strauss.

O curso buscava um “[...] um método geral imediatamente aplicável no campo de trabalho [...]” (Valentine *apud* Dreyfus, 1936a), que fosse facilmente utilizado por “pessoas sem formação nessas áreas, e que ele ordenasse a *colheita* de informações segundo uma *orientação científica*”. Valentine usa a fala de Mário de Andrade na abertura do curso, na qual ele dá as diretrizes:

Dreyfus planejou as aulas conforme um modelo amplamente difundido na pesquisa antropológica do início do século XX, qual seja o das instruções a pesquisadores “leigos” que coletariam informações nas colônias para as grandes instituições metropolitanas de pesquisa, tendo como referências principais os cursos de Marcel Mauss no Instituto de Etnologia que deram origem ao *Manuel d’Ethnographie* [1947], e os *Notes and Queries in Anthropology* editados periodicamente pelo Royal Anthropological Institute, de Londres. (VALENTINE, 2004-2006).

O papel estratégico do curso para a política cultural em andamento era claro e foi acompanhado por estudantes universitários e por funcionários do Departamento de Cultura, como Oneyda Alvarenga, da Discoteca Pública Municipal; Nicanor Miranda, responsável pelos Parques Infantis do município; e Antonio Rubbo Müller, da Sub-Divisão de Documentação Social, que viriam a participar da Sociedade de forma ativa. Como aplicação prática dessas pesquisas à política cultural, Valentine nos diz que os registros de “contos, lendas, mitos e provérbios” e de jogos, “interessavam ao projeto pedagógico dos Parques Infantis do município”⁶⁵. Além da produção de conhecimento, a gestão de Mário de Andrade apostou na criação de políticas públicas estruturadoras. Criou os primeiros parques de jogos infantis do Brasil, instalados nos bairros operários paulistas, considerados uma experiência pioneira da organização da educação infantil pública; e criou também o programa de expansão de bibliotecas públicas populares para, através dos serviços de orientação à leitura,

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Cf. FARIA, Ana L. G. de. *A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a educação infantil*. Educação & Sociedade, ano XX, n° 69, p. 60-91, 1999.

democratizar o acesso e promover a formação do hábito da leitura, em especial, nas classes operárias.

Foi nesse período de intensos estudos, pesquisas e debates, ao lado de Dina Dreyfus, que Mário de Andrade aproximou os trabalhos desenvolvidos na *Sociedade de Etnografia e Folclore* às ideias do culturalismo norte-americano, especialmente do que Boas defendia sobre as relações entre cultura e raça e sobre a forma e o desenvolvimento da cultura. O conceito de cultura como “todos os processos”, apareceria mais adiante no anteprojeto de Mário de Andrade. Dos antropólogos contemporâneos norte-americanos, Mário interessou-se pelos estudos de Melville Herskovits — um dos mais importantes discípulos de Boas — sobre os africanismos no Novo Mundo e sobre o conceito do *relativismo cultural* que ele ajudou a construir e que se opunha ao etnocentrismo vigente à época⁶⁶.

Botelho (2007) discorda da ideia defendida por alguns estudiosos da cultura popular e do patrimônio, de que o anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional – SPAN seja um projeto global para a área da cultura, e diz que é a partir das ações culturais desenvolvidas pelo Departamento, além dos seus textos e das inúmeras cartas enviadas aos amigos, que se percebe a visão verdadeiramente abrangente de Mário sobre a cultura:

É aí que se vêem suas posições sobre o papel da arte, do artista, as preocupações com a formação de todos os segmentos da população, com o registro e a análise de comportamentos, a democratização do acesso de todos aos diversos registros da cultura. Ou seja, a cultura vista de forma plural, valorizada e respeitada em sua diversidade (BOTELHO, 2007, p.117).

Ainda segundo Botelho, é na década de 1930, durante o período Vargas, que o Brasil vive a experiência de implantar o primeiro ensaio de um sistema cultural em nível federal, com a criação de novas instituições para “preservar, documentar, difundir e mesmo produzir diretamente bens culturais, transformando o governo federal no principal responsável pelo setor”⁶⁷. Logo após a Revolução, em 1934, o Ministério da Educação e Saúde é criado e Gustavo Capanema é nomeado ministro, que permaneceria no cargo até o fim da ditadura do Estado Novo, em outubro de 1945. Apesar de conservador, Capanema convidou muitos intelectuais e artistas progressistas para compor o seu Ministério, como o poeta Carlos Drummond de Andrade, que atuou como seu chefe de gabinete; e outros, como Oscar Niemeyer e Cândido Portinari. Sob o seu comando, o Brasil de Vargas inaugura uma série de instituições voltadas para o campo da Cultura, como o Conselho Nacional de Cultura, o

⁶⁶ TRAVASSOS, op. cit., passim.

⁶⁷ Ibidem, p.110.

Serviço Nacional do Teatro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Instituto Nacional do Cinema Educativo. Além disso, instituições já existentes no Império, como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional também foram incorporados ao sistema, assim como a Casa de Rui Barbosa, criada em 1929. Dessa forma, o Governo Vargas elege a cultura para ser o principal amálgama na construção de uma Nação que pudesse dar um novo sentido às expressões “povo brasileiro”, “identidade nacional”, “cultura brasileira” e “patrimônio nacional”. Para isso, o Brasil precisava contar com a sua elite intelectual, de preferência com ideias nacionalistas e, principalmente, modernizadoras e pedagógicas.

Um aspecto que vale destacar no contexto do período histórico conhecido por Estado Novo diz respeito às restrições de algumas liberdades e à instituição da censura. Para se consolidar o poder era necessário somar forças e, para isso, a adesão das camadas sociais era um imperativo. Organizar o patrimônio histórico e artístico correspondia a organizar a nação, traçar sua feição, determinar suas identidade e memória nacionais. Em síntese, era esse o projeto do Estado na área da cultura quando chamou para si o dever e a causa do patrimônio (GONÇALVES, 2002).

Essa organização do patrimônio pelo Estado estava nos planos de Mário de Andrade, não por adesão ao projeto de poder getulista, mas porque fazia parte do ideário modernista. Sem contar que a hegemonia paulista na política nacional fora abalada pelos ventos revoltosos vindos do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e dos estados do Nordeste, principais pilares de sustentação da chamada Revolução de 30. Para a maioria dos que compunham o movimento, os objetivos eram as reformas sociais, o fim da hegemonia política das oligarquias e a centralização do poder num Estado forte. Iniciado em 3 de outubro de 1930, em menos de um mês, o movimento já tomava conta de quase todo o país, fazia chegar ao fim a Primeira República e iniciava novo período na história política brasileira, com Getúlio Vargas à frente do Governo Provisório. Era o início da Era Vargas. A derrocada da política café-com-leite tornava imprescindível aos dirigentes políticos e às elites cafeeiras paulistas jogar o jogo da democratização e do acesso aos direitos básicos da população, entre eles, a cultura.

Por outro lado, muitos dos intelectuais da Semana de 22 acreditavam que poderiam transformar São Paulo num importante laboratório da brasilidade, onde a democratização do acesso à chamada cultura erudita e o registro e estudos da “cultura do povo” eram componentes fundamentais nessa inédita experiência — entre esses intelectuais, destaca-se Mário de Andrade. Desta feita, os modernistas passaram a ocupar as repartições públicas e chamaram para si a responsabilidade de construir um projeto institucional modelo para a cultura brasileira. Barbalho (2007) afirma que os responsáveis pela elaboração e publicização

da identidade nacional serão os intelectuais, porque, fazia-se necessário “criar uma *cultura do consenso* em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma *cultura nacionalista* é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime”⁶⁸. De fato, a ação cultural do Departamento de São Paulo, sob a égide andradina, destaca-se na história da cultura brasileira, mas não seria justo afirmar que sua noção de cultura estivesse simplesmente a serviço das elites. Em verdade, ela rompe com paradigmas arraigados entre os intelectuais e técnicos presentes nas estruturas governamentais da cultura do país. E é por essa contradição positiva, que o gestor público Mário de Andrade se constitui na fonte para os estudos sobre as políticas culturais no Brasil, a cabeceira dos nossos erros e acertos.

A missão modernista de construir uma Nação, a partir da cultura, encontra solo fértil no cenário político nacional e foi amplificada por meio do anteprojeto de lei encomendado a Mário de Andrade, pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, cujo objetivo era criar um órgão estatal que servisse à proteção do patrimônio artístico nacional. Em 1936, Mário dedica-se febrilmente à elaboração do anteprojeto de criação do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional – SPAN e entrega ao Brasil um documento à frente do seu tempo. Quase trinta anos antes de a UNESCO relacionar patrimônio cultural e patrimônio natural e promover um amplo alargamento do conceito de patrimônio, Mário de Andrade já incluía as *paisagens* dos vilarejos lacustres da Amazônia, dos morros do Rio de Janeiro e dos mocambos do Recife na categoria de Arte Popular, a ser considerada arte patrimonial. Chagas (2006) diz que essa noção ampliada de patrimônio já teria dado sinais de existência em 1920, quando, ao retornar de uma viagem pelo estado de Minas Gerais, escrevera sobre a obra de Aleijadinho e afirmara que Congonhas do Campo era o maior museu de esculturas que existia no Brasil⁶⁹. Chagas nos conta isto para nos demonstrar a potência do pensamento museológico de Mário de Andrade:

Esta afirmação, além de indicar o significado cultural que o jovem Mário reconhecia no Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, informa que, ao conceber aquele espaço como espaço museal, ele pensava museologicamente, de acordo com um pensamento novo para a época. Neste caso, o Santuário do Bom Jesus do Matosinhos era um museu sem paredes, ao ar livre, não institucionalizado, era um museu de sítio histórico, um museu conceitual. (CHAGAS, 2006, p.85)

⁶⁸ Ibidem, p. 40.

⁶⁹ Ibidem, p. 84.

Nesta categoria de Arte Popular, Mário de Andrade incluía *todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da Ameríndia*. A dimensão antropológica da cultura em Mário de Andrade é visível principalmente nesta categoria, pois é aqui que se dá a verdadeira ruptura conceitual. Na sua ideia de patrimônio, estavam incluídos os fetiches, a arquitetura popular, as capelas e cruzeiros mortuários de beira de estrada, ditos e provérbios, música, lendas e superstições, e tudo mais que estivesse depois dos 13 etceteras utilizados nas especificações das categorias de artes patrimoniais definidas por Andrade. Sobre a sua concepção de cultura e de patrimônio, Bomeny (1995) aponta “a tensão nunca aquietada da convivência em Mário de Andrade de duas forças que se confrontaram ao longo de toda a sua vida intelectual — o pansensualismo integrador e a compulsão pelo compromisso”, e que, segundo a autora, são oriundos de sua afinidade intelectual com a matriz antropológica, “precisamente no que esta incentiva a criação e preservação da diversidade cultural”⁷⁰.

Bomeny diz que esse “pansensualismo integrador” de Mário de Andrade representa a sua visão abrangente do conjunto das manifestações culturais e artísticas, depositadas ou criadas no Brasil que, a seu ver, deveriam ser preservadas e organizadas como patrimônio. A essa força arrebatadora em Andrade, misturava-se a “compulsão pelo compromisso” descrita por Bomeny, que lhe dava “consciência da tarefa, do sentido de responsabilidade, da urgência e, sobretudo, da regularidade necessária, garantida pelos processos organizacionais. Registrar e catalogar a autenticidade nacional”⁷¹. Porém, Bomeny faz uma crítica ao pansensualismo de Mário de Andrade, que ela diz ter sido responsável por “mais uma travessura para a tradição brasileira”:

Impregnou indistintamente a representação das esferas de Estado e Sociedade, fazendo da preservação do patrimônio a chave para uma utopia de brasilidade. Quanto mais mergulhamos na cultura estadonovista, mais nos apercebemos da inevitável e paulatina exclusão da sociedade por uma política de patrimônio vigiada, controlada e regida pelo Estado (BOMENY, 1995, p. 23).

A verdade é que, do anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional de Mário de Andrade, pouco foi aproveitado para o texto definitivo do Decreto-lei 25/1937 que, basicamente, define o papel do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN e institui o tombamento como o instrumento jurídico de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Todo arrazoado produzido por Mário Andrade sobre a definição de patrimônio foi resumido no Decreto-lei em um artigo e dois incisos:

⁷⁰ Ibidem, p.13.

⁷¹ Ibidem, p.19.

Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico o artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.

§ 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os **sítios e paisagens** que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana. (IPHAN, 1937)

Mais do que um anteprojeto de lei, Mário de Andrade redigiu um criterioso esquema conceitual sobre patrimônio e cultura, cuja única concessão recebida no decreto original foi a inclusão dos sítios e paisagens como monumentos naturais e históricos, talvez porque já fosse intenção uma ação estatal mais efetiva e urgente no sítio barroco de Minas Gerais, ação com a qual não podemos dizer que Mário de Andrade seria contrário. Já o enquadramento dos vilarejos lacustres da Amazônia, dos morros do Rio de Janeiro e dos mocambos do Recife, como patrimônios culturais, tornava-se um passo por demais ousado à época. Dessa forma, de um documento revolucionário, constituído de todas as possibilidades de ser e fazer cultura no país, moldou-se um instrumento burocrático que, na prática, estava voltado a garantir a proteção do Estado ao patrimônio branco, rico e católico. Um patrimônio de pedra e cal, barroco, com passado e valores estéticos ligados às elites do País. Em verdade, Mário de Andrade tinha plena consciência de que seu projeto sofrera acomodações, cortes e redefinições⁷². Ele diz ainda que a sua conceituação de bem cultural fora rejeitada; a sua explicitação em relação à origem do bem cultural a ser preservado foi mascarada e o seu projeto museológico foi adiado. “O seu discurso é o discurso da utopia, ou do sonho, que procura através das frestas existentes no seio dos organismos estatais, materializar-se sem, no entanto, alcançar êxito”⁷³.

Chagas fala do projeto museológico de Mário de Andrade porque, assim como muitos intelectuais que pensaram o Brasil, ele também gostava de pensar museus. As ações preservacionistas, à época, estavam voltadas para as representações de memória, diz ele em seu livro *há uma gota de sangue em cada museu*, categoria intrinsecamente articulada “a questões mais amplas referentes à identidade nacional, à constituição de uma memória coletiva, à conceituação de bem cultural a ser preservado, à origem social desse bem cultural e às possibilidades de uso educativo do patrimônio cultural”⁷⁴. Em seu pensamento museal,

⁷² CHAGAS, op. cit., p.103.

⁷³ Ibidem, p.86.

⁷⁴ Ibidem, loc. cit..

Andrade defendia a valorização de critérios históricos para definir tombamentos; valorizava o papel pedagógico dos museus; e apresentava inovações, ao defender a criação de museus municipais de caráter técnico; do “Museu da Palavra” e do “Museu de Reproduções” (CHAGAS apud DUARTE, 1971, p.65). Ideias que Chagas chama de “germes revolucionários”: cujo primeiro, valorizaria “os ritmos, entonações e expressões dos falares brasileiros, eruditos e populares”⁷⁵; e o segundo, propunha um projeto museológico radical em defesa da reprodutibilidade técnica das obras de arte⁷⁶.

De fato, a redação final do projeto de criação do SPHAN ficou sob a responsabilidade de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que esteve à frente do órgão até 1967. Mário foi afastado do Departamento de Cultura pelo Estado Novo, em 1938, e faleceu em 1945, com o sentimento de dever não cumprido, com a ideia de que sacrificara por completo três anos de sua vida, dirigindo o Departamento de Cultura. “Digo por completo porque não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência, justificava o sacrifício: não consegui impor e normalizar o Departamento de Cultura na vida paulistana”⁷⁷.

A meu ver, o legado de Mário de Andrade para a história das políticas culturais brasileiras foi a compreensão da dimensão simbólica da cultura — *Arte é tudo* — presente em sua “generosidade etnográfica”⁷⁸; e a noção de que cabe ao Estado tornar a cultura “mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional”. Régis (1995) cita Andrade (1963) para nos dizer que ele sempre afirmou convictamente que “a Arte tem de servir” e idealizar “uma vida melhor” (*sic*), para submeter-se à funcionalidade de elevar a vida humana e realizar seu destino social. Régis nos fala sobre a funcionalidade da arte no pensamento de Mário de Andrade que, segundo ela:

acreditava que o propósito da arte não era meramente realizar a beleza, responder apenas pelo valor estético. Para ele, a beleza era uma consequência; a necessidade primordial da arte era refletir o drama humano vivido, pois “na arte verdadeira o humano é a fatalidade” (1963, p. 33). Mário de Andrade nunca abandonou sua crença na arte como proposta cultural, que faz parte ativa da coletividade. Sendo “uma expressão interessada da sociedade” (1972A, p. 252), a arte, para ele, consistia em “uma coisa social de prodigiosa complexidade, que jamais os estetas conseguiram definir claramente” (1972A, p. 168). (RÉGIS, 2008, p.42)

Mário de Andrade, para a maioria dos estudiosos, é ainda uma fonte profícua de pesquisa no campo das políticas públicas brasileiras, no que ela tem de mais antropológico, e,

⁷⁵ Ibidem, p.76.

⁷⁶ Segundo Mário Chagas (em comunicação pessoal), o Museu da Língua Portuguesa (MLP) é tributário do “Museu da Palavra” de Mário de Andrade, mas essa referência passa ao largo do Museu, sequer foi feita uma exposição temporária sobre o escritor e poeta.

⁷⁷ Chagas apud Duarte, op. cit, p.125-126.

⁷⁸ Miceli, 1984.

explicitamente, inspira o conceito de *dimensão simbólica* proposto no atual Plano Nacional de Cultura (PNC), em seu art. 7º: “compreende os bens de natureza material e imaterial que constituem o patrimônio cultural do País, abrangendo todos os modos de viver, fazer e criar dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. Todavia, a noção de que cabe ao Estado tornar a cultura “mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional”, me parece hoje representada na *dimensão cidadã*, art. 8º do PNC e que exige uma ação efetiva do Estado para desenvolver-se, “a fim de garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais”.

2.2. A cultura desenvolvimentista dos anos 1970

Do Brasil de Mário de Andrade até os anos 1970 — o Brasil de Aloísio Magalhães —, o SPHAN manteve sua atenção dirigida aos bens de pedra e cal, em especial, aos monumentos religiosos, sobretudo de Minas Gerais, sob o comando técnico de Rodrigo Mello Franco de Andrade. “O Estado não promoveu, nesse período, ações diretas de grande vulto no campo da cultura. Em linhas gerais a estrutura montada no período anterior foi mantida”⁷⁹.

No período dos governos militares, iniciado em 1964, a história brasileira foi marcada pela censura, exílios, prisões, torturas e desaparecimentos de cidadãos, um período de graves atritos com a Igreja e com os setores culturais em geral, o que contribuiu para a uma imagem negativa do governo no exterior. Certamente por esse motivo, da mesma forma que para afirmar autoridade e assumir o controle do processo cultural, é retomada a intervenção sistemática do Estado brasileiro na cultura. Barbalho (2007) analisa que a preocupação das elites dirigentes não é mais “criar uma nação”, e sim garantir sua integração. A cultura volta a ser percebida como elemento central na garantia da nacionalidade e a unidade não descarta a diversidade (CHAUÍ apud BARBALHO, p. 43). Ele complementa:

O todo é diversificado, porém, no conceito, o todo se torna a diversidade do que é, em si, uno e idêntico. O nacional reforça a identidade diante do que vem do exterior, enquanto o popular atua no reforço no interior do país. A junção das duas instâncias ocorre através do Estado”. (BARBALHO, 2007, p.43)

Uma das primeiras medidas do governo militar no campo da cultura foi a criação do Conselho Federal de Cultura, em 1966, como órgão consultivo e de assessoramento ao Ministério da Educação. A primeira formação do CFC contou com nomes de notáveis da cultura brasileira, como Adonias Aguiar Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur César Ferreira Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo Leite, Clarival do Prado Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freyre, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Júnior, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx e Rodrigo Mello Franco de Andrade. Barbalho (2007) diz que “o principal elemento unificador do CFC é a reverência ao passado, com um viés conservador, o que marca a direção que o Conselho dá à sua concepção de política e de cultura”⁸⁰.

⁷⁹ CALABRE, op. cit., p.89.

⁸⁰ BARBALHO, op. cit., p.43.

A principal atribuição do Conselho era formular uma política de cultura de alcance nacional. Calabre (2008) aponta alguns planos apresentados (1968, 1969 e 1973), mas nenhum deles foi integralmente posto em prática. Havia uma série de limitações institucionais e legais à sua atuação, especialmente no que se refere a falta de recursos financeiros para a execução das propostas, que tinham como questão central a recuperação das instituições de cultura de caráter nacional – Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Instituto Nacional do Livro e o Arquivo Nacional⁸¹. O CFC também atuava na articulação do Governo Federal com as ações de cultura nos estados e municípios, tanto na aprovação de apoio financeiro a programas culturais, como no incentivo à criação de conselhos estaduais de cultura; e apoiava ainda as ações de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional. Até os primeiros anos da década de 1970, o CFC foi responsável pela maior parte das ações do MEC no campo da cultura — executou quase 80% dos recursos destinados à área e firmou 273 convênios com os governos estaduais e municipais⁸² —, no entanto, os impasses legais quanto à execução de recursos financeiros do Estado pelo CFC foram alvos de constantes queixas dos conselheiros.

Se por um lado havia uma série de limitações legais para a atuação de um conselho, por outro existia uma espécie de projeto do próprio governo que imputava ao órgão um papel que deveria ser cumprido por uma Secretaria. O CFC tentou aprovar durante os vários anos o plano nacional de cultura, como forma de garantir os recursos financeiros necessários para a implementação das políticas setoriais contidas no plano nacional de cultura que elaboraram e reformularam inúmeras vezes. A idéia era a de ter um fundo similar ao da área da educação. (CALABRE, 2008, p.70)

Na verdade, a estrutura do MEC estava voltada para a educação e o governo só viria criar um departamento para tratar os assuntos da cultura em 1970, com o Decreto 66.967, quando o Brasil acabava de entrar nos “anos de chumbo”, período em que o general Emílio Garrastazu Médici, respaldado pela euforia do “milagre brasileiro” e apoiado na propaganda *Brasil, ame-o ou deixe-o*, se utilizou de um poderoso aparato policial-militar e de inúmeras leis de exceção para reprimir qualquer “ideia subversiva”. O discurso nacionalista volta à ordem do dia e reativa a estratégia varguista de convidar personalidades importantes do setor cultural nacional para formular, fortalecer e viabilizar o projeto cultural do governo.

Após idas e vindas à formulação de planos de cultura, o documento *Diretrizes para uma política nacional de cultura*, encomendado pelo ministro Jarbas Passarinho, foi entregue pelo CFC, em 1973, e apresentava as linhas gerais e as normas de ação do governo na área da cultura, nos seguintes eixos: defesa do patrimônio, incentivo à criatividade e difusão da

⁸¹ CALABRE, op. cit., p.90.

⁸² Relatório de gestão do CFC 1969-1972 (CALABRE, op. cit., p.71).

cultura. Apresentava ainda dez medidas básicas a serem desenvolvidas para viabilizar a execução de uma política nacional de cultura: 1 – Criação do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Cultura; 2 – Criação do Serviço Nacional de Música; 3 – Criação do Serviço Nacional de Artes Plásticas; 4- Criação do Serviço Nacional de Folclore; 5 - Levantamento e cadastramento dos bens culturais, cuja defesa seja obrigação do poder público; 6 - Estímulo ao funcionamento e à criação dos conselhos de cultura; 7 – Criação das casas de cultura; 8 – Implantação de um sistema de colaboração entre as universidades federais, estaduais e privadas, em seus diversos institutos como estímulo aos estudantes para o estudo e conhecimento da vida cultural do país; 9 – Recuperação e restauração de bens privados tombados; 10 – Financiamento de projetos de natureza cultural.

Ao analisar o documento, Calabre (2006) diz que a política é definida como o “conjunto de diretrizes que orientam e condicionam a ação governamental” e, como conceitos fundamentais, considera cultura *o somatório das criações do homem* e afirma que *a justiça social reclama que os seus benefícios sejam acessíveis ao cidadão comum, e este adequadamente educado para usufruí-los*. Calabre (2006) observa que o conceito, aparentemente, parece ser uma “visão democrática e ampla da cultura, onde estariam incluídos o conjunto de saberes e fazeres”, mas a impressão inicial é logo desconstruída pela observação de que “para usufruir dessa cultura o homem comum tem que estar adequadamente educado, ou seja, ele deve ter o seu gosto cultural apurado pelo saber escolarizado”. A educação universal e de qualidade deve ser, sem dúvida, o objetivo de todo país que se pretende desenvolver, no entanto, se na própria apresentação do documento, publicada no *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, há a afirmação de que havia sido elaborado conforme “as recomendações do ministro”, há realmente que se questionar sobre o significado de “adequadamente educado” e, sobretudo, questionar a legitimidade do documento.

Para Calabre (2006) o documento demonstra a preocupação com o processo contínuo de valorização de elementos culturais estrangeiros que estariam contribuindo para o desaparecimento e desvalorização do acervo cultural brasileiro acumulado, o que colocava em risco a preservação da “personalidade brasileira” e a segurança nacional. Assim, a política cultural se constituiria num instrumento a serviço das políticas de “segurança” e de “desenvolvimento” do país e, com o “processo de crescimento populacional acelerado e de miscigenação étnica contínua e permanente, desempenharia um papel fundamental na

sobrevivência dos variados elementos formadores da personalidade nacional”⁸³. Em suma, conceitualmente, o documento não trazia nenhuma inovação para a construção de uma política cultural brasileira. Em seu nascedouro, já era uma política de cabelos brancos.

Em 1974, o general Ernesto Geisel assumia o comando do governo com a promessa de uma “distensão lenta, gradual e segura”, em outras palavras, iria conter os militares da chamada “linha dura” — o que nem sempre aconteceu⁸⁴ —, e ao mesmo tempo, estabelecer uma ligação política com os setores moderados da oposição, para obter uma transição pacífica. É a partir de 1975, na gestão do ministro Ney Braga, que órgãos estatais responsáveis pela institucionalização da cultura são criados, inclusive em novas áreas, como o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), a Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória), além da Secretaria de Assuntos Culturais do MEC.

É também nesse período que, pela primeira vez, o governo militar apresenta uma Política Nacional de Cultura, dessa vez elaborada pelo grupo responsável pelo Programa de Ação Cultural – PAC, do MEC. Vale salientar que tal Política foi gestada à revelia do CFC, elaborada por técnicos do MEC para ser, posteriormente, apenas referendada pelos conselheiros. Ao citar o objetivo principal do PNC, definido por seus formuladores — “aspirar uma verdadeira política cultural” que promova “a defesa e a constante valorização da cultura nacional”, que deve ser alcançada com a “plena realização do homem brasileiro como pessoa” — Barbalho (2007) identifica um humanismo espiritual que busca nos princípios culturais as condições para a formação de “seres humanos integrados harmoniosamente na vida em sociedade”⁸⁵. Por sua vez, ele diz, que é desejável que esses princípios culturais sejam integrados simultaneamente para defender “uma identidade essencialista”. Uma essência imutável que justifica e legitima situações sociais e cria condições para a resistência às mudanças. Para isso, utilizam a etnia e a herança histórica como monumentos a serem preservados, cujos valores e tradições precisam estar integrados numa relação de harmonia preestabelecida e, assim, “fortalecer e consolidar a nacionalidade”.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Em outubro de 1975, o jornalista Vladimir Herzog foi assassinado no DOI-CODI, enforcado, numa grosseira simulação de suicídio, comum à época.

⁸⁵ Ibidem, p.44.

A perspectiva essencialista de identidade do PNC se revela nos valores a que se aspira preservar: originalidade, genuinidade, peculiaridade, enraizamento, tradição, fixidez, personalidade, vocação, perenidade, consciência nacional. Sempre levando em conta as dimensões regional e nacional, estando a primeira submetida à segunda. A pluralidade que surge em algumas regiões se dilui no sincretismo, marca da brasilidade. Este é o significado peculiar da cultura brasileira e da personalidade de seu povo, “esta capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de criar”. (BARBALHO, 2007, p.44).

Do ponto de vista macro, a Política Nacional de Cultura apresentada estava inserida na política desenvolvimentista do governo militar que, apesar do agravamento da dívida externa, teve continuidade e ajudou a manter a economia aquecida e o parque industrial em expansão. Lembremo-nos que, no início dos anos 1970, já se introduzia a “ideologia do desenvolvimento” nos estudos da cultura, e que, como já falei, viria ocupar um papel poderoso nas diversas áreas do conhecimento científico e na formulação de políticas culturais, mais fortemente percebida na década de 1990.

Durante muito tempo, ouviu-se que era necessário primeiro fazer crescer o bolo para depois reparti-lo, o que se constituiu (e constitui-se ainda hoje) no paradoxo do crescimento econômico e avanços tecnológicos inimagináveis, ao lado de vastos territórios de exclusão e de graves problemas ambientais. É no final da década de 1970 que se intensificam no Brasil os estudos e, por consequência, questionamentos, sobre os limites do desenvolvimento econômico por si e sua capacidade de promover o bem estar coletivo. Em sua análise sobre desenvolvimento e cultura, Burity comenta:

Essas críticas vão levando a um reconhecimento não apenas dos limites da lógica estritamente econômica para pensar o desenvolvimento, como também a uma reflexão sobre os impactos negativos do desenvolvimento sobre as sociedades que se esperava que saíssem desse processo com ganhos significativos. Deixa-se aos poucos, nessa linha de questionamentos, de imaginar a existência das culturas como um obstáculo ao desenvolvimento e aos poucos vai se começando a identificá-las como aquilo que teria permitido que as sociedades não se esfacelassem inteiramente, ou se transformassem em museus de uma trajetória de desenvolvimento abortada (BURITY, 2007, p.56).

É também importante situar que a Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, anunciada em 1972, tornou-se um dos carros-chefes da ação da UNESCO para a proteção do patrimônio cultural e natural, “ameaçados de destruição não somente devido a causas naturais de degradação, mas também ao desenvolvimento social e econômico agravado por fenômenos de alteração ou de destruição ainda mais preocupantes” (UNESCO, 1972). O modelo desenvolvimentista do Brasil era um exemplo claro desses “fenômenos”. Nesse período, os governos militares construíram várias usinas hidrelétricas no território brasileiro, com maciços investimentos oriundos de empréstimos junto ao capital externo. Por isso, esses

crecentes questionamentos ao desenvolvimento econômico por si, impulsionaram, a partir da metade da década de 1970, “a emergência de um discurso ambientalista”⁸⁶.

⁸⁶ BURITY, op. cit., loc. cit.

2.3. Aloísio Magalhães, a pedra que projeta novas vozes ao futuro

É no ano de 1975 que o pernambucano Aloísio Magalhães entra na vida pública para ficar marcado na história das políticas culturais brasileiras. O pintor, gravador, cenógrafo e figurinista era, essencialmente, um pioneiro do design moderno brasileiro e um dos criadores da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), a primeira escola de design do Brasil. Em sua atuação profissional, Aloísio desenvolveu projetos de repercussão nacional e internacional, como a identidade visual do Banco Nacional, Light S.A., Banespa, Petrobras e o desenho das cédulas do cruzeiro novo. A excelência do trabalho do seu escritório de design proporcionou-lhe importantes relações nas áreas econômica e política, e permitiu-lhe articular e assumir a coordenação de um projeto multi-institucional: o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC).

A designer e antropóloga Zoy Anastassakis (2007), em suas pesquisas sobre Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural, relata que a ideia de criação do CNRC, segundo o próprio Aloísio Magalhães, se deu em um de seus encontros em Brasília com o ministro da Indústria e do Comércio do governo Geisel, Severo Gomes; e com o diplomata e então secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal, Vladimir Murtinho. O ministro questionou-lhe: “por que o produto brasileiro não tinha força própria?”. Ele conta:

Bem, tudo começou quando o Ministro Severo Gomes me perguntou o que poderia ser feito para dar uma maior identidade ao produto brasileiro. Ora, uma pergunta assim só poderia dar ensejo a uma investigação cuidadosa. E da investigação à constatação de que não se conhecia esse produto cultural brasileiro foi um passo. E passo óbvio, pois se você observar bem verá que não há uma maneira sistemática de se conhecer esse produto cultural. Não existem indicadores catalogados e sistematizados. E os indicadores são peculiares a qualquer realidade cultural. Precisam, portanto, ser conhecidos (MAGALHÃES, 1976a: 02 *Apud* ANASTASSAKIS, 2007, p.69).

Planejado e criado fora do Ministério da Educação e Cultura, o CNRC foi a primeira demonstração de Aloísio Magalhães de como a transversalidade da cultura dentro da estrutura do Estado pode se reverter em possibilidades de ativas de desenvolvimento da cultura. Criado por meio de um convênio firmado entre o Ministério da Indústria e do Comércio e o Governo do Distrito Federal, agregou paulatinamente outros atores governamentais, garantindo recursos financeiros para o desenvolvimento dos seus 27 projetos, ao longo de apenas quatro anos. A determinação de Magalhães em levar adiante a ideia de traçar um sistema referencial

básico para descrição e análise da dinâmica cultural brasileira, conquistou novos aliados: a secretaria de Planejamento da Presidência da República; Ministérios da Educação e Cultura, do Interior e das Relações Exteriores; Caixa Econômica Federal e Banco do Brasil; Fundação Universidade de Brasília; Fundação Cultural do Distrito Federal e Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

O trabalho do CNRC foi definido em quatro linhas de atuação (IPHAN, 1979): *captação* de vertentes culturais presentes e relevantes no quadro sociocultural do Brasil; *memorização* do acervo dos dados captados, a serem utilizados como fonte de aprendizado, reflexão e referência; *referenciamento* adequado à metodologia descritiva e analítica adotada pelas pesquisas do CNRC e aos modos de documentação experimentados, visando à compreensão e ao registro de fatos e processos; *devolução* dos trabalhos e reflexões ao público.

Ao pensar e levar adiante o projeto do CNRC, Magalhães já trazia no bojo de sua proposta a noção de que não haveria “desenvolvimento harmonioso” se não fossem levadas em consideração “as peculiaridades de cada cultura” no processo de formulação de políticas públicas.

Considerando o desenvolvimento como a busca de uma síntese harmoniosa, produzida pelos componentes diversificados e mesmo paradoxais de nossa cultura, é de se supor que a ação político-econômica se processe em dois planos: ao nível macro, das infraestruturas de apoio; e ao nível micro, de identificação de necessidades ligadas ao comportamento e hábitos, usos e costumes da comunidade. Os dois níveis, embora opostos, não estão distanciados ou desassociados, mas devem interagir em processo de histórica correção e equilíbrio. Aqui, reafirmamos que as políticas econômica e tecnológica necessitam reinserir os bens culturais nacionais para concretizarmos um desenvolvimento autônomo (IPHAN, 1980, p.12 apud MAGALHÃES).

Aqui Magalhães explicita a sua opção pelo binômio *cultura e desenvolvimento*. O conceito abrangente de Mário de Andrade sobre cultura — ou arte, ou patrimônio — foi colocada no centro dos debates do CNRC. Ao fazer isto, talvez propositadamente, Magalhães colocava em xeque os órgãos estatais que permaneciam restritos à preservação dos monumentos históricos e à difusão das criações artísticas individuais, *quase sempre de apreciação elitista*⁸⁷. Em resumo, a matriz era Mário de Andrade, mas Magalhães incorporou novas expressões à dialética cultural brasileira à época: *referência cultural, desenvolvimento, responsabilidade social, devolução, participação das comunidades*.

Quando se fala em referências culturais, se pressupõem sujeitos para os quais essas referências façam sentido (referências para quem?). Essa perspectiva veio deslocar o foco dos bens — que em geral se impõem por sua monumentalidade, por sua

⁸⁷ IPHAN, op. cit.

riqueza, por seu peso□material e simbólico — para a dinâmica de atribuição de sentidos e valores. Ou seja, para o fato de que os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados (FONSECA, 2000, p.112).

A socióloga Cecília Londres da Fonseca, que atuou como pesquisadora do CNRC no período de 1976 a 1979, salienta que *referência cultural* é uma expressão muito utilizada em trabalhos que têm a concepção antropológica da cultura e a diversidade como base e ênfase, não apenas a produção material, mas também os sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos aos bens e práticas sociais. “Essa perspectiva plural de algum modo veio descentrar os critérios considerados objetivos, porque fundados em saberes considerados legítimos que costumavam nortear as interpretações e as atuações no campo da preservação de bens culturais”⁸⁸.

Fonseca dá como exemplo os inventários de sítios históricos urbanos, quando a proteção de determinados bens também coloca em jogo o reordenamento de um espaço, com complexos jogos de interesses e interferências no destino da região, em especial nos seus habitantes. Para o CNRC, era preciso conhecer antes de intervir. A esse conhecimento deveria ser incluída a identificação de referências culturais, para que nessa intervenção, além do valor histórico e artístico dos bens, seja levado em conta um ambiente constituído de natureza e de um conjunto de construções, mas principalmente de um processo cultural — ou “a maneira como determinados sujeitos ocupam esse solo, utilizam e valorizam os recursos existentes, como constroem sua história, como produzem edificações e objetos, conhecimentos, usos e costumes”⁸⁹.

As referências a que o CNRC se propunha a apreender eram as da cultura em sua dinâmica (produção, circulação e consumo) e em sua relação com os contextos socioeconômicos. Interessava ao CNRC os bens excluídos do âmbito do IPHAN, aqueles que o órgão considerava “fora de sua escala de valores”. Fonseca diz que, paulatinamente, foram incluídos os sujeitos a que se referiam os novos patrimônios, primeiro com a ideia de devolução dos resultados das pesquisas às populações interessadas, depois com a sua participação enquanto parceiros⁹⁰.

A partir do CNRC, Magalhães demonstrou a sua grande capacidade de planejar e projetar ideias, criar os meios e organizar os processos, características bem peculiares à sua

⁸⁸ FONSECA, op. cit., loc. cit.

⁸⁹ Ibidem, p.113.

⁹⁰ Ibidem, p.116.

profissão. O empreendimento dessa ideia possibilitou demonstrar sua visão abrangente da questão cultural, em seu aspecto patrimonial e dinâmico. Quando incorporado ao Iphan, o CNRC levava os seus quase 20 projetos de pesquisa aplicada em andamento, com “abordagens ativas e reflexivas do objeto de seu interesse, que é o produto e a produção cultural do Brasil” (IPHAN, 1979, p.4). Ao Iphan foram incorporados projetos como música folclórica e religiosa; renovação da educação e da cultura brasileira entre 1922/45; construção de Brasília; cultura do caju; tecelagem popular no Triângulo Mineiro, entre outros. Em sua nova missão, foi chamado por muitos de “patrimonialista renovador”, para os quais *desenhou* a seguinte resposta:

Essa contradição (história pessoal mais ligada à vanguarda do que à preservação do passado) é curiosa: um sujeito com a minha formação e postura sentir necessidade de um recuo para poder entender melhor a formulação projetiva. É como o estilingue, que usamos tanto quando crianças: quanto mais se estica a borracha para trás, mais longe vai a pedra. Aliás, uma peculiaridade dos países em desenvolvimento é a riqueza e a inevitabilidade de se lidar com situações contraditórias. Toda civilização estabilizada e feita entra inevitavelmente em declínio. Na medida em que uma cultura se homogeniza, que perde as suas diversidades, isto é, que perde sua rica forma de dialética entre as coisas opostas, a partir daí, doutor, ela vai entrar em declínio. *Talvez a nossa maior riqueza seja a nossa diversidade*⁹¹. (IPHAN, 1982 apud MAGALHÃES, grifo meu)

Assim, Magalhães se fez a pedra e recuou na borracha do estilingue para buscar o que Mário de Andrade definia como *Arte* em seu anteprojeto: “é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos” (ANDRADE, 1937, p.97). Magalhães utiliza esse conceito abrangente de *Arte* (cultura) e a sua acessibilidade como *validade verdadeiramente funcional da cultura* defendida por Mário de Andrade, para apresentar no boletim IPHAN, número 0, a sua dita “antidefinição de bem cultural”, para ele, “consequência da multiplicidade das manifestações que emergem das estruturas sociais formadoras da civilização brasileira”:

Assim, chegaríamos a tantos conceitos de bem cultural quantas fossem as situações específicas geradoras de cultura. Cultura entendida aqui como o processo global que não separa as condições do meio ambiente daquelas do fazer do homem. Que não privilegia o produto — habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra — em detrimento das condições do espaço ecológico em que tal produto se encontra densamente inserido. (IPHAN, 1979 apud MAGALHÃES).

Ao citar o anteprojeto de Mário de Andrade na primeira difusão de suas ideias à frente do IPHAN, destaca os monumentos naturais, sítios e paisagens contidos nos bens culturais que “importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela

⁹¹ Entrevista à revista ISTO É, 13/01/1982.

natureza ou agenciados pela indústria humana”⁹² e, como bom político, justifica a ênfase conferida aos bens monumentais arquitetônicos pelo Serviço do Patrimônio, dirigido por Rodrigo Mello Franco de Andrade: “fazia-se realmente necessária uma política de proteção, com caráter de emergência, diante da ameaça a que se achavam expostos aqueles bens na década de 30”⁹³. Ele não descarta a proteção e a difusão dos bens móveis e imóveis já estabelecidos como patrimônios históricos e artísticos nacionais, mas em outubro de 1980, em entrevista à revista do Ministério do Interior, demonstra o grau de ruptura com o velho critério de “pedra e cal”:

Quando eu assumi o Patrimônio, lembro-me de ter visto uma capela sendo restaurada numa pequena comunidade do interior do Nordeste, e havia uma placa dizendo o custo da obra: cinco milhões de cruzeiros. Eu fiquei perplexo com a relação entre o valor daquela restauração e a situação da comunidade, o nível de vida das pessoas que viviam em torno da capela. Quer dizer, não encontrei uma lógica entre a necessidade de sobrevivência da comunidade e o custo de cinco milhões de cruzeiros da restauração; algo me parecia errado nesta dicotomia. [...] O que se tornou óbvio é que era preciso sair da faixa em que predomina o restauro do bem imóvel no seu esplendor, quando a comunidade já não tem condições sequer de sobrevivência e, portanto, como poderia entender esse esplendor? (IPHAN, 1982 apud Magalhães)⁹⁴

Magalhães era enfático quando se tratava de processos e criticava a atuação do IPHAN no território nacional, “nem sempre ouvindo a comunidade sobre a conservação do seu patrimônio”. Para ele, esta era uma postura elitista construída ao longo de muitos anos, “consequência do próprio sistema político brasileiro, no seu sentido histórico e tradicional”⁹⁵. A ação do novo IPHAN deveria ir de encontro à esta postura e construir novos processos que instrumentalizassem a comunidade sobre a sua ambiência cultural, para constituir-se na principal guardiã de seu patrimônio. No sentido antropológico, e resguardadas as limitações do Estado, Magalhães propunha uma espécie de *observação participante* dos bens culturais, através da qual, seria possível analisar a realidade social que os rodeia e tentar captar os conflitos e tensões existentes, ao mesmo tempo, identificar grupos sociais que têm em si a sensibilidade e motivação para as mudanças necessárias. “Nessa perspectiva, os sujeitos dos diferentes contextos culturais têm um papel não apenas de *informantes* como também de *intérpretes* de seu patrimônio cultural” (FONSECA, 2000, p. 114).

A trajetória de Magalhães na cultura foi fulminante — do CNRC ao Iphan que o levou à Pró-Memória, e que o levou à Secretaria de Cultura do MEC, anunciada em março de 1981:

⁹² Ibidem, p.2.

⁹³ Ibidem, loc. cit.

⁹⁴ Entrevista à revistas INTERIOR, do Ministério do Interior, outubro de 1980.

⁹⁵ Ibidem, 1980, p.11.

O espírito que informa hoje a Secretaria da Cultura é, de certa forma o mesmo daquela época em que Mário de Andrade traçava para o Ministro Capanema as linhas básicas de um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. [...] acreditamos poder dizer que o momento atual — desde a criação da SPHAN/Pró-Memória até à da Secretaria da Cultura — configura um marco na trajetória da política cultural brasileira comparável àquele da década de 30. Para que isto se efetive, evidentemente, não basta mudar os nomes das instituições e seus organogramas. Muitas outras coisas são necessárias e, entre elas, apontaríamos a competência de atuação, a determinação de fazer, a continuidade da ação, a interdisciplinariedade e a interinstitucionalidade no trabalho, e o estreito relacionamento com as comunidades envolvidas, além, naturalmente, dos recursos financeiros. Se, por um lado, não trazemos mágicas fórmulas prontas que, por isso mesmo não dão certo, por outro trazemos a consciência da dimensão de nosso desafio e de nossas possibilidades de fazer da Secretaria da Cultura o instrumento de política cultural que a realidade brasileira exige. (IPHAN, 1981, p.2)

O editorial trazia uma nova voz de comando na cultura brasileira que viria estabelecer as bases de uma integração capaz de racionalizar e sistematizar as competências da área cultural no âmbito da administração federal. A Secretaria foi subdividida em duas subsecretarias — a do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a de Assuntos Culturais —, que teriam como órgãos centrais de coordenação, respectivamente, a Fundação Nacional Pró-Memória e a Fundação Nacional de Arte (Funarte). Já nesse boletim, foram abertas as veredas da discussão sobre a criação de um Ministério da Cultura, que Magalhães sabia ser natural no avanço do processo brasileiro, mas que considerava ser um projeto prematuro e indevido, pois “fatalmente seria um órgão fraco, financeira e conceitualmente”⁹⁶.

Aloísio Magalhães teve uma curta e profícua passagem à frente da Secretaria da Cultura do MEC (1981-1982), durante o governo de João Baptista Figueiredo. É inclusive por essa questão — a de ter atuado num governo da ditadura militar — que Magalhães muitas vezes foi alvo de críticas, em especial de setores da esquerda brasileira. Mas talvez este seja um de seus méritos como homem público. Magalhães acreditava que poderia mudar pelo menos algumas estruturas apodrecidas da alta cultura brasileira e edificar novas, desta feita, com a inclusão de novos sujeitos e novas “vozes” – que ele chamava de *comunidades* – a fim de compartilhar informações, responsabilidades e decisões; estimular o exercício do controle social e aumentar a consciência para a ação nos processos culturais.

Assim, em sua gestão, além de conduzir um intenso processo participativo sobre a questão da proteção aos patrimônios das cidades históricas brasileiras, por meio da realização de seminários com as comunidades de Ouro Preto e Diamantina (Minas Gerais), Cachoeira (Bahia) e São Luis (Maranhão), Aloísio Magalhães promoveu as seguintes ações:

⁹⁶ Ibidem.

1) levantamentos sócio-culturais em Alagoas e Sergipe; 2) inventários de tecnologias patrimoniais; 3) implantação do Museu Aberto de Orleans, em Santa Catarina; 4) tombamento da Fábrica de Vinho de Caju Tito Silva, na Paraíba; 5) uso do computador na documentação visual de padrões de tecelagem manual e de trançado indígena; 6) debate sobre a questão da propriedade intelectual de processos culturais coletivos; 7) desenvolvimento da idéia de criação de um selo de qualidade conferido a produtos de reconhecido valor cultural, como o queijo de Minas e a cachaça de alambique; 8) inclusão das culturas locais no processo de educação básica; 9) proteção da qualidade cultural de produtos artesanais nos programas de fomento governamental à atividade; 10) reconhecimento, como patrimônio, de bens da cultura indígena e afro-brasileira; 11) documentação da memória oral das frentes de expansão territorial e dos povos indígenas ágrafos. (IPHAN, 2006, p.11)

É na *diversidade* apontada por Aloísio Magalhães como nossa maior riqueza, e na *devolução* dos trabalhos e reflexões ao público — vertente de atuação do CNRC, posteriormente desenvolvida no MEC em suas várias instâncias de poder — que, acredito, devêssemos aprofundar nossos estudos. Voltar nosso olhar sobre um período em que o desenho institucional da cultura brasileira recebeu efetivas inovações e, no qual, a pedra fundamental da tridimensionalidade da cultura proposta pela política pública atual — simbólica, cidadã e econômica — já tomava forma. Magalhães viu o que estava invisível em nossa cultura e criou novas possibilidades, materializou um pensamento em ações concretas. A poucos dias de defender a candidatura de Olinda, em Veneza, na reunião do Bureau do Patrimônio Mundial, em 1982, Magalhães faleceu e deixou sua obra a ser continuada pelas futuras gerações. Premonitoriamente, ele se aliou ao tempo para atuar com celeridade e precisão, na convicção plena de que a vida cultural brasileira não se afirmaria no espaço de um governo ou através do Governo. De modo oportuno, o estilingue já havia lançado a pedra ao futuro.

2.4. A cultura vai às ruas pela democracia (1980-1990)

Esse período é marcado pelo processo de “distensão” política, quando o general João Baptista Figueiredo assume o governo em 1979, e, em seu discurso de posse, já promete a “mão estendida em conciliação” e anuncia o seu propósito de “fazer desse país uma democracia”, nem que, para isso, utilize os métodos já conhecidos pela sociedade brasileira: “meu governo será para abrir mesmo, e quem não quiser que abra, eu prendo, arrebento. A minha reação agora vai ser contra os que não quiserem a abertura” (CPDocJB, 2009). A bem da verdade, naquele momento, uma grave crise econômica assolava o Brasil, com as altas taxas de juros internacionais provocadas pelo segundo choque do petróleo no mundo, a disparada da inflação e uma dívida externa que pela primeira vez ultrapassava os 100 bilhões de dólares. Nas ruas, os operários do ABC paulista exigiam melhores condições de vida e se organizavam nas greves ocorridas no período 1978-1980. Uma rebeldia que surpreendeu a sociedade brasileira e o mundo, e tornou-se um dos mais importantes capítulos da crise final da ditadura civil-militar e um dos pilares de uma nova estrutura política no país. Entre suas lideranças, destaca-se o líder metalúrgico Luis Inácio da Silva, que viria atuar como sujeito político nacional na redemocratização do país e, mais tarde, na própria retomada do Ministério da Cultura, como presidente da República. No campo da cultura, são anos de discontinuidades e sobrevivências. A crise do governo militar, a recessão econômica e a luta pela redemocratização do país constituíam-se na tônica dos anos 1980. Centenas de milhares de pessoas em todo o país evocavam para si o direito de eleger o presidente da República, o que só veio acontecer no final da década.

Durante a votação da emenda Dante de Oliveira (Diretas Já), o I Encontro Nacional de Política Cultural era realizado em Ouro Preto e Belo Horizonte (MG), entre 21 e 24 de abril de 1984, numa iniciativa do Fórum Nacional dos Secretários de Estado da Cultura, criado por José Aparecido de Oliveira. No ano seguinte, José Aparecido torna-se o primeiro Ministro de Estado da Cultura do Brasil, a convite do então presidente Tancredo Neves. Menos de seis meses, com o falecimento de Tancredo Neves, José Aparecido deixa o Ministério e vai governar o Distrito Federal, a convite de Sarney.

Nesse primeiro grande encontro para discutir uma política nacional de cultura, participaram secretários estaduais e municipais de cultura; o secretário de cultura do MEC, Marcos Vinício Vilaça; representantes de etnias culturais, além de artistas e intelectuais, como Darcy Ribeiro, Celso Furtado, Austregésilo de Athayde, José Mindlin, Hélio Silva, Fernando

Gabeira, Ferreira Gullar, Mauro Santayana, Cláudio Abramo, Millôr Fernandes, Henfil, Ziraldo, Ulpiano Bezerra de Menezes, Abdias do Nascimento (Movimento Negro do Brasil), Marcos Terena (Povo Terena/MS), Fernanda Montenegro, Ruth Escobar, além de outros de igual importância. Foi uma pauta longa e diversificada, que incluía os temas recorrentes nos debates culturais — como preservação do patrimônio cultural, arqueológico, histórico, artístico e natural; cultura e desenvolvimento; a cultura e a unidade nacional —, além de outros mais alinhados às dinâmicas culturais contemporâneas — como a comunicação social na cultura; indústria cultural e identidade cultural; novas tecnologias de comunicação, educação e identidade cultural e fontes alternativas para o financiamento da cultura (SECULT/MG, 1985) ⁹⁷.

Na pauta política do Fórum, a criação do Ministério da Cultura, as eleições diretas para a presidência da República e a Assembleia Nacional Constituinte eram temas repetidamente evocados pelos seus diversos expositores e debatedores. Enquanto isso, em Brasília, tropas militares sitiavam a cidade, por decreto de estado de emergência do governo militar. A atriz e deputada Estadual de São Paulo, Ruth Escobar, dá o tom daquele momento vivido pela sociedade brasileira: “hoje estou muito angustiada, porque não dá para estar aqui neste Seminário e ignorar o que está acontecendo em Brasília e no país. Não vamos poder presenciar o que está acontecendo hoje” ⁹⁸.

A mobilização do Fórum Nacional dos Secretários de Estado da Cultura surtiu efeito e, em 1985, finalmente foi criado um Ministério para tratar nacionalmente das questões da cultura. Mas era um órgão que já nascia franzino, sem recursos e sem uma estrutura capaz de atender não apenas demandas dos estados e municípios, senão ainda, da sociedade civil. O nanismo do Ministério da Cultura assustava e era a representação material da fala da atriz Fernanda Montenegro, no Encontro de política cultural: “a cultura é a última pasta neste país, que ninguém quer” ⁹⁹. Um órgão exclusivo ligado ao Executivo nacional era consenso entre os secretários de Estado da Cultura, mas havia quem discordasse. O advogado, empresário, bibliófilo e imortal, José Mindlin, logo na primeira sessão de debates do Encontro, deixava clara a sua discordância:

Fala-se muito em Ministério da Cultura. Não creio que seja uma prioridade. Para mim, o Ministério deve ser o resultado do desenvolvimento da cultura, e não o desenvolvimento ser um resultado da existência do Ministério. Além do inconveniente de se criar uma grande estrutura burocrática, o sucesso dependeria muito da pessoa, e Aloísio Magalhães, como Secretário da Cultura do MEC, não

⁹⁷ Encontro realizado em Ouro Preto e Belo Horizonte de 21 a 24 de abril de 1984.

⁹⁸ *Ibidem*, p.234.

⁹⁹ *Ibidem*, p.236.

precisou ser Ministro para realizar muita coisa. [...] Em relação às verbas, considero importante estabelecer-se um esquema que torne sua concessão independente do arbítrio dos governantes do momento. O Estado deve atuar como coordenador de seu repasse ou de sua aplicação, mas as verbas em vez de fixadas anualmente de forma arbitrária, deveriam corresponder, por dispositivo constitucional, a uma percentagem da receita da União, dos Estados e dos Municípios, participando a comunidade intelectual e artística das decisões sobre sua aplicação. (SECULT/MG, 1985, p.30).

Em relação “às verbas”, Mindlin descreveu o que parece ser um dos mecanismos previstos na construção de um sistema nacional de cultura que se aproxima do que está sendo proposto hoje pelo Ministério da Cultura — percentual fixo por dispositivo constitucional, com garantia de apoio e incentivo a programas, projetos e ações culturais realizadas pela sociedade. Mas Mindlin, como homem do seu tempo, utilizou o critério da *cidadania territorialmente fundada*, contido no contrato social definido por Boaventura de Souza Santos (1998), como “a metáfora fundadora da racionalidade social e política da modernidade ocidental”¹⁰⁰. Este é um critério de inclusão e, por conseguinte, também de exclusão, e que será um dos fundamentos da legitimidade da contratualização das interações econômicas, políticas, sociais e culturais.

Sob o ponto de vista de Mindlin, só os cidadãos da comunidade intelectual e artística são parte nesse contrato social entre o Estado e a sociedade civil. Com isso, ele inclui os seus pares, mas “exclui todos os outros” – sejam minorias étnicas, grupos populares, todos os que estão à margem dos direitos culturais, “os que vivem no estado de natureza, mesmo quando vivem na casa dos cidadãos”¹⁰¹. Dessa forma, o poder decisório deveria continuar nas mãos daqueles que sempre fizeram parte da vasta constelação institucional da *nacionalização da identidade cultural*, que, segundo Sousa Santos, constitui “o processo pelo qual as identidades móveis e parcelares dos diferentes grupos sociais são territorializadas e temporalizadas no espaço-tempo nacional”¹⁰², no espaço-tempo estatal. Não sendo o espaço-tempo nacional estatal apenas uma perspectiva e uma escala, mas também um ritmo, uma duração, uma temporalidade, ele é também o espaço-tempo da deliberação política, do processo judicial, da ação burocrática do Estado e, finalmente, da cultura. Sousa Santos define assim esse espaço-tempo privilegiado da cultura:

Um conjunto de dispositivos identitários que estabelecem um regime de pertença e legitimam a normatividade que serve de referência às relações sociais confinadas no território nacional: do sistema educativo à história nacional, das cerimônias oficiais aos feriados nacionais. (SOUSA SANTOS, 1998, p.8).

¹⁰⁰ Ibidem, p.2.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem, p.8.

Ele diz ainda que a *nacionalização da identidade cultural* reforça os critérios de inclusão/exclusão que subjazem à socialização da economia e à politização do Estado — duas outras “grandes constelações institucionais, vazadas no espaço-tempo nacional estatal” —, conferindo-lhes uma duração histórica mais longa e uma maior estabilidade. É exatamente por reforçar esses critérios — de inclusão/exclusão —, que a *nacionalização da identidade cultural* assentou no *etnocídio* e no *epistemicídio* e que:

conhecimentos, memórias, universos simbólicos e tradições diferentes daqueles que foram eleitos para ser incluídos e convertidos em nacionais, foram suprimidos, marginalizados ou descaracterizados, e com eles os grupos sociais que os sustentavam. (SOUSA SANTOS, 1998, p.9)

Assim, é ainda assentado na *nacionalização da identidade cultural* que, finalmente, o Estado brasileiro criou o Ministério da Cultura, durante o governo do presidente José Sarney, eleito vice-presidente da República por via indireta na chapa de Tancredo Neves, superando a dupla Paulo Maluf/Flávio Marcílio e feito presidente pelas circunstâncias políticas do momento. Vale lembrar que, três anos antes, Magalhães considerava ser este um projeto prematuro e indevido, pois “fatalmente seria um órgão fraco, financeira e conceitualmente” (IPHAN, 1981). De fato, era um Ministério que já nascia franzino, pálido de recursos e conceitos, o que confirmava a visão de Magalhães.

2.5. Celso Furtado e a dimensão econômica da cultura

Nesse Ministério subnutrido, aporta um dos mais importantes economistas brasileiros, que vem dar o primeiro despertar da dimensão econômica na cultura e instituir um dos primeiros mecanismos legais de financiamento de atividades culturais da sociedade civil. Em fevereiro de 1986, Celso Furtado — criador e primeiro superintendente da Sudene e ex-ministro do planejamento de João Goulart —, substituiu o ministro Aluísio Pimenta na pasta da Cultura. Transmitiu o cargo em agosto de 1988. Desde a criação do Ministério, até então, Furtado foi o único ministro a permanecer no posto por mais de dois anos. Até a posse do ministro Francisco Weffort, em 1995 — que ficara à frente do Ministério durante os dois mandatos do presidente Fernando Henrique Cardoso —, o cargo foi ocupado por dez ministros.

Celso Furtado é apontado entre os intelectuais que, na escola do pensamento social brasileiro, preocuparam-se em estabelecer em suas obras um quadro social, econômico, político e cultural mais autônomo no Brasil (RICUPERO, 2005). Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e Antonio Candido estão incluídos nesse grupo de autores. Essa característica, explicitada em sua obra *A Formação Econômica do Brasil*, torna-se visível, sobretudo a partir da sua participação na Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) da Organização das Nações Unidas (ONU).

Desde o "Manifesto latino-americano" (1949), elaborado pelo seu primeiro diretor, o argentino Raúl Prebisch, chamara a atenção para o "falso senso de universalidade" da teoria econômica elaborada nos países desenvolvidos. O progresso técnico não se difundiria de maneira linear no "centro" e na "periferia" da economia mundial. Ao contrário do que sugeria a tese ricardiana sobre as "vantagens comparativas" provindas da divisão internacional do trabalho, haveria uma "deterioração dos termos de intercâmbio", entre as matérias-primas, produzidas na periferia, e as manufaturas, originárias do centro. Ou seja, o desenvolvimento não seria um processo único e inevitável, mas desigual (e não combinado). (RICUPERO, 2005).

Ao analisar a materialidade normativa e institucional da *socialização da economia*, cuja centralidade no Estado foi fundamental em outra constelação institucional — a *politização do Estado* —, Sousa Santos (1998) diz que a expansão da capacidade reguladora do Estado nas sociedades capitalistas assumiu duas formas principais: o Estado-Providência no centro do sistema mundial e o Estado desenvolvimentista na periferia e semiperiferia do sistema mundial. “À medida que estatizou a regulação, o Estado fez dela um campo de luta

política e nessa medida ele próprio se politizou”¹⁰³. E nesse campo de luta política, Furtado alinha-se ao pensamento econômico desenvolvimentista, ao qual combina algumas das maiores influências do pensamento social brasileiro: o positivismo, o marxismo e a antropologia norte-americana.

Fez bom uso de cada uma dessas tradições intelectuais, selecionando alguns de seus aspectos mais relevantes: a crença no conhecimento científico, do positivismo; a consciência da historicidade dos fenômenos econômicos e sociais, do marxismo; a atenção, desde a leitura de Gilberto Freyre, à cultura, da antropologia. Esse ecletismo "bem temperado" abre caminho para uma das mais sofisticadas formulações teóricas elaboradas a partir da América Latina. (RICUPERO, 2005)

Foi em busca desse “tempero econômico” que centenas de intelectuais brasileiros — de pessoas do mundo da cultura, das artes cênicas, do cinema, das artes visuais, da literatura, de vários setores ligados à produção artística nacional, indicaram Celso Furtado para ocupar o Ministério da Cultura. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, em fevereiro de 1987, Furtado diz a razão que as pessoas do mundo da cultura deram para ele aceitar o convite:

Era a de que na Cultura o dinheiro é muito importante, e é preciso alguém na Cultura que saiba lidar com os problemas, com as dimensões econômicas, financeiras desses problemas, e, portanto, por isso, “você que vive também no mundo da cultura, que é escritor, que escreveu tantos livros etc, poderá realmente dar à Cultura, ao Ministério da Cultura uma dimensão nova.”¹⁰⁴ (FURTADO, 1987)

O seu primeiro ato no Ministério foi criar a *Lei Sarney*, a primeira lei federal de financiamento às atividades artísticas no país que, segundo o próprio Furtado, é a instrumentalização do seu ponto de vista de que cultura tem uma dimensão econômica, mas não é economia. "As coisas essenciais em cultura valem por si mesmas, ao passo que na economia tudo vale como um meio. São duas lógicas totalmente diferentes, as lógicas dos meios e as lógicas dos fins"¹⁰⁵. Furtado diz que se dá pouca atenção às interrelações de fins e meios, ao fato de que o controle dos meios, por indivíduos, grupos ou países pode conduzir à manipulação dos fins de outros indivíduos, grupos e países. Os fins a que ele se refere são os “valores das coletividades” e os “sistemas simbólicos que constituem as culturas” (FURTADO, 2001, p.70). Dessa forma, a cultura ocupa papel preponderante na sua formulação de uma política de desenvolvimento:

Por que não preocupar-se prioritariamente com os significados das coisas, com os constrangimentos que modulam as opções essenciais dos indivíduos, com a lógica dos fins? Se a política de desenvolvimento objetiva enriquecer a vida dos homens, seu ponto de partida terá que ser a percepção dos fins, dos objetivos que se propõem

¹⁰³ SOUSA SANTOS, op. cit., p.7.

¹⁰⁴ Grifo do site.

¹⁰⁵ Ibidem.

alcançar os indivíduos e a comunidade. Portanto, a dimensão cultural dessa política deverá prevalecer sobre todas as demais. (FURTADO, 2001, p.70)

Furtado afirma que a qualidade de vida nem sempre melhora com o avanço da riqueza material¹⁰⁶, ao referir-se aos segmentos populacionais que, embora tenham conquistado um elevado nível de vida material “continuam prisioneiros de estreitos padrões culturais”, ou seja, não melhoram os seus padrões de vida cultural e continuam a reproduzir a estratificação social do passado.

A acumulação de bens desemboca, com frequência, em aumento do desperdício de certas faixas de consumo, não conduzindo a uma efetiva diversificação deste, portanto, sem produzir um real enriquecimento da vida. (FURTADO, 2001, p.69).

Um dos aspectos importantes que devemos destacar em Furtado, diz respeito à sua visão de que a cultura deve ser observada, simultaneamente, como um processo acumulativo e como um sistema, “algo que tem coerência e cuja totalidade não se explica cabalmente pelos significados das partes, graças a efeitos de sinergia”¹⁰⁷. É neste sentido que *O Mundo dos bens – para uma antropologia do consumo*, da antropóloga Mary Douglas e o economista Baron Isherwood, também defende essencialmente que a pobreza não pode ser definida pela ausência de riqueza. Douglas (2007) diz que, ao produzir este livro, buscava uma aliança entre a antropologia e a ciência econômica, além de sugerir uma definição de “rede social de pobreza”, onde riqueza significa possuir coisas que não são necessárias por elas mesmas, mas pelas relações sociais que elas sustentam. “A pobreza é culturalmente definida, não por um inventário de objetos, mas por um padrão de exclusões, geralmente bastante sistemáticas” (DOUGLAS, ISHERWOOD, 2006). Lançada em 1979, a obra, na definição de Douglas (2007) foi uma tentativa de construir uma ponte entre a antropologia e a economia, mas à época, segundo a própria autora, houve uma divisão implícita, na qual os economistas estudavam economias de mercado e os antropólogos estudavam economias de dádiva.

Douglas (2007) ressalta que o *Ensaio sobre a dádiva* de Mauss, publicado em 1923, não tinha essa intenção de construir pontes entre a antropologia e a economia, o seu objetivo era analisar o que se chamava então de “economias primitivas”, ou economias sem dinheiro, embora ele tenha buscado fazer um contraste explícito com as economias monetarizadas, objetos de estudos da ciência econômica. Talvez uma das mais importantes contribuições de Mauss à ciência econômica contemporânea, seja metodológica, pois hoje é comum vermos processos econômicos tratados como sistemas unitários interativos, bem próximos ao “fato

¹⁰⁶ Ibidem, p.69.

¹⁰⁷ Ibidem, p.71.

social total” ou “sistemas sociais inteiros”, propostos por Mauss (2003, p.310). Na hoje chamada *economia criativa*, por exemplo, é cada vez mais evidente que os estudos sobre cadeias produtivas no campo da cultura não podem ignorar o que Mauss sugeria à análise, sob pena de transformar ricos processos sociais em meros *mercados*. Para ele, essa análise deveria levar em conta:

As diversas motivações estéticas, morais, religiosas, econômicas, os diversos fatores materiais e demográficos cujo conjunto funda a sociedade e constitui a vida em comum, e cuja direção consciente é a arte suprema, a *Política*, no sentido socrático da palavra. (MAUSS, 2003, p.314)

Se essas motivações e fatores compuserem a descrição e análise de cada sistema produtivo no campo da cultura, haverá a possibilidade de se obter uma visão sistêmica e não fragmentada do processo, o que poderá concretizar o que é hoje *objeto de desejo* de muitos segmentos culturais: criar um público para determinado produto cultural e não criar um produto cultural para o público. Na análise desse público também é importante incluir o que Douglas chama de *fixação de significados públicos* (DOUGLAS, ISHERWOOD, 2006). Nessa perspectiva, os bens são acessórios rituais, o que torna o consumo um processo ritual, cujo objetivo é “dar sentido ao fluxo incompleto dos acontecimentos”¹⁰⁸. Dessa forma, os autores dizem que o principal problema da vida social é fixar significados, de modo que fiquem estáveis por algum tempo, pois viver sem rituais é viver sem significado claro e sem memória. Por isso, o indivíduo usa o consumo para dizer alguma coisa sobre si mesmo e sobre o que o cerca, o que torna os bens a parte visível da cultura. Douglas se refere a todo e qualquer tipo de bem produzido na sociedade, mas a cultura — ou o produto cultural, em especial, os bens simbólicos da cultura — ganha cada vez mais peso na fixação desses significados públicos na sociedade contemporânea.

Visitar o Museu do Louvre e não ver a Monalisa é um sacrilégio passível de guilhotina social. Mesmo que o visitante tenha visto ou até capturado digitalmente as mais importantes obras da arte universal, nada dá sentido ao fluxo do que o ritual de “consumo” da Monalisa: fotografar-se com a obra ao fundo, para dizer ao mundo das redes sociais — “eu estive lá”. No outro extremo, o que explica a apreciação e o consumo da “boniteza torta das canecas, das jarrinhas sem equilíbrio total”¹⁰⁹, produzidas artesanalmente, no mundo global industrializado? Essas são as particularidades da dimensão econômica da cultura, às quais,

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Cecília Meireles, 1953. Em julho de 2011, um dos artesãos da cerâmica da Serra da Capivara, no Piauí, explicava que a Tok Stock, uma das maiores lojas brasileiras de produtos para Casa encomendava peças “o mais rústicas e irregulares possíveis”. Segundo ele, “quem compra artesanato, gosta assim”.

Furtado dedicou-se a ideias que são hoje referências para a recém-criada Secretaria da Economia Criativa do MinC:

Celso Furtado lutou durante toda a sua vida por um desenvolvimento desconcentrador, fundamentado na diversidade cultural regional brasileira. E, por isso, foi um crítico inclemente das sociedades capitalistas e “de sua forma sofisticada de controle da criatividade e de manipulação da informação”. O que afligia Furtado era a consciência de que “a estabilidade das estruturas sociais não igualitárias estaria diretamente relacionada ao controle por grupos privados dos bens de produção da criatividade artística, científica e tecnológica e do fluxo de informações que brota dessa criatividade.” Grande defensor da inovação, o economista acentuava, no entanto, a necessidade de que o progresso tecnológico caminhasse paripasso com o acesso desses produtos a camadas mais amplas da sociedade brasileira. (MINC, 2011)

Furtado criou a Lei Sarney como “um desafio ao mundo da cultura”. Para ele, se havia algo que poderia ser feito, “com pouquíssimo dinheiro”, e que qualitativamente teria uma significação para o Brasil seria no campo da cultura. Perguntado no programa *Roda Viva* sobre como um quitandeiro poderia se beneficiar do incentivo fiscal da Lei Sarney, assim como os grandes empresários brasileiros, Furtado apresenta uma visão que não saiu do campo do desejo:

Nós queremos é que na cidade onde está esse quitandeiro, as pessoas que fazem teatro, as que se interessam por cinema amador, as que se interessam por qualquer forma de vida cultural, que essas pessoas se organizem, apresentem seus projetos e façam uma campanha dentro de sua própria comunidade — como se diz, “passem um pires” — e digam: “Olha, você que vive aqui, não quer melhorar as condições de vida dessa comunidade?” Pois nos organizemos. (FURTADO, 1987)

Esse desejo de atingir o cotidiano das pessoas, portanto, numa dimensão antropológica da cultura, nem a Lei Sarney e nem a Lei Rouanet, que a sucedeu, conseguiram concretizar. Essas Leis de incentivo à cultura, ao longo dos anos, se tornaram instrumentos fundamentais para a implantação e consolidação de políticas públicas de culturais voltadas para a cultura instituída, para a chamada indústria cultural. Há mais de duas décadas, a dimensão econômica da cultura pensada por Furtado vem sendo quase que exclusivamente fomentada por mecanismos de financiamento baseados no patrocínio beneficiado pela renúncia fiscal, mas também no empréstimo reembolsável e a fundo perdido, além de outras formas de aporte de recursos públicos. Esses mecanismos de incentivo à cultura têm evoluído muito, mas ainda não são capazes de acompanhar as demandas culturais do Brasil, em especial, quando os objetivos tornam-se ainda mais ambiciosos e abrangentes.

2.6 – Do desenvolvimento ao “desenvolvi-gente”

O movimento pela redemocratização brasileira retoma a sua força em 1987-1988, quando os movimentos sociais ganham visibilidade e mobilizam-se por direitos de cidadania e pela democracia; e pressionam o governo para convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte com o objetivo de elaborar uma nova Carta Magna Brasileira. Esse foi também um novo momento que possibilitou a ampliação do discurso de participação da sociedade civil na gestão pública.

Nesse processo, os artistas e intelectuais voltam à cena política, desta feita, para reivindicar questões que, até hoje, são alvos de intensos e acalorados debates: o fim da censura, a democratização da cultura como forma de justiça social; a preservação do patrimônio cultural; a ampliação do orçamento público para cultura em nível federal, estadual e municipal; o financiamento à cultura; direitos autorais; a interferência estrangeira na cultura do país; a regionalização da produção cultural e artística nas emissoras de rádio e TV; a criação de um Conselho Nacional de Comunicação e a democratização dos meios de comunicação social. Grande parte dessas reivindicações, em especial as que atingiam diretamente os interesses dos monopólios e oligopólios privados, perdeu a batalha política no Congresso Nacional Constituinte. A maioria delas foi apresentada pelo Movimento em Defesa da Cultura, que contava com a participação da União Brasileira dos Escritores, (UBE), da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), do Movimento Nacional pela Democratização da Comunicação, da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, entre muitas outras instituições, em sua maioria do estado de São Paulo, representantes dos segmentos do audiovisual, artes plásticas, teatro, jornalismo, fotografia e literatura.

O Brasil promulgou a sua *Constituição Cidadã* (como foi chamada), em 1988, e trouxe em seu corpo os artigos 215 e 216, que inseriam a noção abrangente de patrimônio cultural e as memórias dos grupos sociais — defendidas por Mário de Andrade e Aloísio Magalhães; e incluíam os direitos culturais como direitos básicos de cidadania:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade

brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Considero importante lembrar que, a partir da sua nova Constituição, o Brasil acompanhava a definição de cultura forjada pela UNESCO, em 1982, no México, durante a Conferência Mundial sobre Políticas Públicas (Mondiacult):

um conjunto de aspectos distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças. (UNESCO, 1982)

Nos anos 1990, o Brasil lança-se numa aventura política, nas mãos de um presidente que confisca poupanças, congela preços e salários, põe fim aos subsídios e incentivos fiscais; e lança um Programa Nacional de Desestatização que extingue vários órgãos do governo e coloca servidores públicos à disposição. Na cultura, a política de *terra arrasada* transforma o Ministério em Secretaria, extingue a Lei Sarney e diversos órgãos, como a Fundação Nacional das Artes – Funarte; a Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen; a Fundação do Cinema Brasileiro; a Embrafilme; a Fundação Nacional Pró-leitura, o Conselho Federal de Cultura e o Conselho Consultivo do Sphan. Como titular da então Secretaria da Cultura, o diplomata Sérgio Paulo Rouanet criou a Lei 8313, que regulamentava o incentivo à cultura através da renúncia fiscal, com a anunciada intenção de retirar o Estado das políticas públicas de cultura e deixar sob a responsabilidade da classe empresarial a definição do que é importante financiar na cultura brasileira, o que aconteceu quase sempre sob o ponto de vista do mercado, evidentemente. Collor teve um curto governo, dois anos apenas, mas que foram suficientes para desmontar instituições e desestabilizar políticas constituídas num longo processo. O governo Collor instalou um quadro de incertezas na área cultural e a política de recursos ínfimos destinados à cultura, nesse período, praticamente paralisou o setor, com quase nenhuma produção artística no país. Foram anos de sobrevivências.

Em 1992, já no governo Itamar Franco, o Ministério da Cultura e algumas de suas instituições extintas pelo governo Collor, como a Funarte, são recriados. Com a Lei Rouanet em vigor e a criação, em 1993, de uma lei de incentivo específica para a área do audiovisual, voltada principalmente para o cinema, ampliou-se os percentuais de renúncia a serem aplicados e as atividades artísticas passaram a disputar no mercado o patrocínio das empresas

privadas beneficiadas pela renúncia fiscal dos recursos públicos. O crescente processo de desestatização da cultura abriu passagem para o mercado, mas de uma forma em que o Estado disponibiliza recursos públicos para as empresas desenvolverem suas próprias políticas culturais, com o direito de utilizar-se dos benefícios fiscais concedidos pela Lei e ainda agregar valor às suas marcas, por meio do chamado marketing cultural.

Com a Lei Rouanet, os recursos para a cultura — diga-se de passagem, quase a totalidade aplicados nos grandes centros urbanos, do sudeste brasileiro — aumentam gradativamente. Essa política cultural ganha corpo nos dois mandatos do Governo Fernando Henrique Cardoso, sob o comando do cientista político e acadêmico Francisco Weffort. Maria Arminda Arruda (2003) diz que a Lei Rouanet foi o suporte do financiamento, com um volume de investimentos duas vezes acima dos recursos destinados ao orçamento da União. Segundo ela, nesse período, "o Ministério da Cultura concentrou sua política no incentivo à captação de recursos no mercado e na promoção das iniciativas ligadas ao chamado *marketing cultural*". O livre mercado era um princípio político-econômico do governo e o ministro Weffort deixa isto bem claro em seu discurso de posse:

A relevância do mercado para a cultura e, de outro lado, a da cultura para o desenvolvimento econômico talvez sejam aí as mais significativas diferenças impostas pela época atual às concepções de cultura, no Brasil, desde Mário de Andrade e dos pensadores dos anos 20 e 30 [...]. Diferentemente daquela época, porém, hoje é impossível deixar de reconhecer a relevância do mercado no campo da cultura, assim como a da cultura na economia (ARRUDA, 2003 apud WEFFORT, 2000, pp. 64-65).

Nesse período, o Brasil vivia a emergência do neoliberalismo, que vinha se impondo no cenário internacional desde a década de 1980. Um modelo de desenvolvimento com profundas raízes ideológicas no chamado Consenso de Washington que, na década de 1990, através do Fundo Monetário Internacional (FMI), receitou a minarquia — que retira do Estado a função de prover bem-estar social e distribuição de renda —, como solução para “acelerar o desenvolvimento” dos países da América Latina. Entre outras medidas, impunha a crescente privatização do Estado, com rigor fiscal e liberalização do comércio exterior; a eliminação de restrições ao capital externo; as privatizações de empresas estatais; e as muitas tentativas de desregulamentação dos direitos do trabalho. É uma época em que os valores do mercado privado são celebrados em quase todos os Estados do ocidente, e onde a privatização e a mercantilização do setor público tomam parte de um novo acordo político global.

Sobre a presença crescente do neoliberalismo no Brasil, Marilena Chauí nos fala sobre o que ela considera como suas duas marcas principais:

Do lado da economia, uma acumulação do capital que não necessita incorporar mais pessoas ao mercado de trabalho e de consumo, operando com o desemprego estrutural; do lado da política, a privatização do público, isto é, o abandono das políticas sociais por parte do Estado. No caso do Brasil, o neoliberalismo significa levar ao extremo a polarização carência-privilégio, a exclusão sócio-política das camadas populares, a desorganização da sociedade civil como massa dos desempregados, a natureza oligárquica e teológica da política, o autoritarismo social e o bloqueio à democracia. Um dos efeitos mais terríveis do neoliberalismo brasileiro tem sido o esfacelamento dos movimentos sociais e populares que foram os grandes sujeitos históricos e políticos dos anos 70 e 80. (CHAUI, 1995)

Souza Santos (1998) diz que a posição dos países no sistema mundial foi determinante na contratualização das formas de sociabilidade econômica, política e cultural das sociedades modernas. Na periferia e na semiperiferia, ela tendeu a ser mais limitada e precária, em relação ao centro. Entre outras consequências, destaca:

a economia foi socializada em pequenas ilhas de inclusão que passaram a existir em vastos arquipélagos de exclusão; a politização do Estado cedeu frequentemente à privatização do Estado e à patrimonização da dominação pública; a identidade cultural nacionalizou muitas vezes apenas a caricatura de si mesma. (SOUSA SANTOS, 1998, p.9)

O neoliberalismo foi o pano de fundo para o texto *Reinventar a democracia: entre o pré-contratualismo e o pós-contratualismo*, publicado em 1998 — portanto, em sua plena ascensão —, no qual Boaventura de Souza Santos apregoa a crise da ideia moderna do contrato social. Para ele, a crise não atinge apenas os seus dispositivos operativos, mas também o seus pressupostos, "uma crise tão profunda que aponta para uma convulsão epocal e uma transição paradigmática" ¹¹⁰. Como efeito da crise, Sousa Santos anunciou uma nova contratualização liberal individualista, “moldada na ideia do contrato de direito civil, entre indivíduos, e não na ideia do contrato social entre agregações coletivas de interesses sociais divergentes” ¹¹¹.

Nesse novo tipo de contrato, caberá ao Estado uma intervenção mínima, para simplesmente assegurar o cumprimento do contrato. Outra característica da contratualização liberal é a de que ela “não reconhece o conflito e a luta como elementos estruturais do combate. Pelo contrário, substitui-os pelo assentimento passivo a condições supostamente universais consideradas incontornáveis” ¹¹². Sousa Santos aponta o consenso de Washington como a configuração de um desses novos contratos sociais, em nível internacional, e firmado entre os países centrais capitalistas. Às demais sociedades nacionais, essa contratualização apresenta-se como “um conjunto de condições inexoráveis de aceitação acrítica, sob pena de

¹¹⁰ Ibidem, p.10.

¹¹¹ Ibidem, p.14.

¹¹² Ibidem, loc. cit.

implacável exclusão”¹¹³. Para ele, a crise da contratualização moderna consiste na predominância dos processos de exclusão sobre os processos de inclusão.

Trazendo esses processos para o microcosmo do campo cultural brasileiro, na década de 1990, assistimos ao aprofundamento da exclusão cultural da maioria da sociedade brasileira — à qual não era garantido sequer o direito de opinar. Em contrapartida, era mantido o *status* daqueles que já estavam incluídos e permitida a inclusão de novos agentes culturais que soubessem “fazer dinheiro” com a cultura. Aqueles produtores e agentes culturais que sempre mantiveram uma relação com os órgãos públicos de cultura, sob a forma do “clientelismo individual ou das corporações artísticas”, com base no modo tradicional de encarar o Estado “sob a perspectiva do grande balcão de subsídios e patrocínios financeiros” (CHAUÍ, 2006), foram mantidos e até fortalecidos. Para muitos autores, durante esses oito anos, o que se viu na política neoliberal da cultura foi a crescente privatização do Estado, subordinado aos ditames de uma política de mercado. Calabre nos fala sobre o que resultou desse protagonismo das empresas privadas nas definições sobre o financiamento à cultura:

[...] foi de uma enorme concentração na aplicação dos recursos. Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados são os que mais conseguem obter patrocínio. Por outro lado grande parte desse patrocínio se mantém concentrado nas capitais da região sudeste. As áreas que fornecem aos seus patrocinadores pouco retorno de marketing são preteridas, criando também um processo de investimento desigual entre as diversas áreas artístico-culturais, mesmo nos grandes centros urbanos. (CALABRE, 2007, p.95)

Essa política de mercado via leis de incentivo à cultura, atraiu uma participação significativa das empresas privadas: das 234 empresas que investiram no setor em 1995; houve um salto para 1034, em 1998 (Castello, 2002, p.641). Um número espantoso, especialmente para um empresariado tradicionalmente ausente dos investimentos no campo da cultura. Calabre explica o porquê de a cultura ter se tornado, de forma repentina, num bom negócio para o empresariado brasileiro:

A Lei foi sofrendo algumas alterações que foram subvertendo o projeto inicial de conseguir a parceria da iniciativa privada em investimentos na área da cultura. As alterações ampliaram um mecanismo de exceção, o do abatimento de 100% do capital investido pelo patrocinador. Em síntese isso significa que o capital investido pela empresa, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago de impostos. O resultado final é o da aplicação de recursos que eram públicos a partir de uma lógica do investidor do setor privado. (CALABRE, 2007, p.95)

Ninguém há-de negar a importância da Lei Rouanet e de outras leis de incentivo, hoje existentes, para o campo cultural brasileiro, em especial para a construção de uma estrutura

¹¹³ Ibidem.

jurídico-administrativa que permite ao Estado participar do financiamento de projetos culturais da sociedade civil. E mais ainda, que esses mecanismos se tornaram ferramentas poderosas de fomento a importantes cadeias produtivas da cultura no Brasil, em especial da música, do teatro e do cinema. O problema se dá quando esta política cultural se resume à sua dimensão econômica e deixa de lado segmentos invisíveis ao mercado. Para Castello (2002), esse crescimento no número de empresas presentes na definição do que se deve financiar em cultura no Brasil, na verdade, reflete o “alheamento doutrinário” do governo, confirmado pelas palavras do ministro Weffort, ao dizer que o Ministério só desenvolvia projetos próprios nas áreas do patrimônio e da difusão cultural.

Esse “alheamento doutrinário” do governo brasileiro, à época, caminha no sentido do alinhamento com a chamada indústria cultural que, sob a ótica dos meios de comunicação de massa, provoca a privatização do espaço público na cultura; o que, segundo Chauí (1991), teria sido “responsável pela banalização e redução da realidade à mera condição de espetáculos”¹¹⁴. Chauí aponta Hannah Arendt como o criador da noção de “transmutação da cultura sob os imperativos da comunicação de massa” que, segundo ela, “é a transformação do trabalho cultural, das obras de pensamento e das obras de arte, dos atos cívicos e religiosos e das festas em entretenimento”¹¹⁵. É necessário deixar claro que, assim como Chauí, também não acredito que ninguém será contrário ao entretenimento. A filósofa diz que o entretenimento faz parte do tempo biológico e do ciclo vital de reposição de forças corporais e psíquicas, no entanto, “não há relação alguma entre o entretenimento e a cultura, a não ser no sentido amplo e antropológico da cultura em que o entretenimento é, enquanto tal, um fato cultural”¹¹⁶. Para justificar sua posição, Chauí apresenta o que ela considera os três traços principais que tornam a cultura distante do entretenimento e da diversão:

Em primeiro lugar, a cultura é trabalho, movimento de criação do sentido, quando a obra de arte e de pensamento capturam a experiência imediata para interpretá-la, criticá-la, transcendê-la e transformá-la; em segundo lugar, é o movimento para dar a pensar, dar a ver, dar a refletir, a imaginar e a sentir aquelas experiências brutas que o trabalho cultural transforma em obras que modificam as experiências de onde partiram; em terceiro lugar, numa sociedade de classes, de exploração, dominação e exclusão de uma classe social por outra, a cultura é um direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural. (CHAUÍ, 1991, p.70).

Encontramos nessas palavras de Chauí as primeiras pistas para a discussão sobre as três dimensões da cultura, hoje propostas pela Política Nacional de Cultura: as dimensões

¹¹⁴ Ibidem, p.68

¹¹⁵ Ibidem, p.69.

¹¹⁶ Ibidem, p.70.

simbólica, econômica e cidadã. Marilena Chauí faz parte do grupo de intelectuais marxistas que influenciou na criação do Partido dos Trabalhadores, e desde sempre discute cultura e comunicação numa perspectiva transformadora e democrática, na academia e nos espaços de formulação política do Partido. Chauí foi sempre uma importante colaboradora crítica da política nacional de cultura, durante o governo Luís Inácio Lula da Silva, presidente que ela ajudou a eleger.

Como secretária de cultura da cidade de São Paulo (1989-1992), na gestão da ex-petista Luíza Erundina, Chauí (2006) definia a política cultural que ela defendia e comandava como “Cidadania Cultural: a cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação” e diz ter recusado três concepções de política cultural, que ela considerava estarem consolidadas nos órgãos públicos de cultura brasileiros: a da cultura oficial produzida pelo Estado, a populista e a neoliberal¹¹⁷. Na primeira, Chauí diz que o poder público é colocado como produtor de cultura. Para ela, essa é uma tradição antiga, cujo auge se deu no Estado Novo e na ditadura militar (1960-1970), e na qual identifica os seguintes conteúdos:

O verdeamarelismo, a identidade nacional, o “Brasil Grande”, a valorização indiscriminada do folclore, simplesmente por ser folclore, o uso dos oligopólios de comunicação de massa como braço auxiliar dos órgãos de cultura que operam para produzir uma cultura oficial, exposta nacional e internacionalmente por meio de estereótipos (como o carnaval e o futebol), feliz sensualidade e democracia tropicais. Glorificação do Estado, das autoridades e do monumental (ainda que o monumento seja de papel crepom) são as marcas dessa tradição autoritária. (CHAUÍ, 2006, p.67).

A tradição populista identificada por Chauí fez dos órgãos públicos de cultura os agentes da salvação sociopolítica, cujo papel pedagógico sobre as massas populares, permitiria a apropriação “da cultura popular para, depois de transformá-la, devolvê-la em sua *verdade verdadeira* ao povo”. O centro desta operação é a divisão entre cultura de elite (ou elitista) — que ela diz ter sido pouco a pouco satanizada nesse período — e cultura popular — que, *paripassu*, “vai adquirindo uma aura quase messiânica e salvífica”. A capacidade “salvadora” dos órgãos públicos se constituiria na capacidade de tradução da “função pedagógica da cultura popular e sua missão redentora”, o que poderia suscitar uma identificação do povo com as formas e conteúdos que lhes são devolvidos pelo Estado¹¹⁸. O populismo cultural teve forte ligação com o vanguardismo político do Partido Comunista brasileiro e teve seu apogeu no final da década de 1950 e início dos anos 1960.

E, finalmente, a tradição neoliberal, iniciada na década de 1980 e aprofundada na

¹¹⁷ Ibidem, p.67.

¹¹⁸ Ibidem, p.68.

década de 1990, que, como já vimos anteriormente, defendeu ideologicamente o Estado minimalista, que “ênfatiza apenas o encargo estatal com o patrimônio histórico enquanto monumentalidade oficial celebrativa do próprio Estado e coloca os órgãos públicos de cultura a serviço de conteúdos e padrões definidos pela indústria cultural e seu mercado”¹¹⁹. Para Chauí, essas recusas à época de sua gestão, representaram a forma e o conteúdo de uma política cultural que defendia a ideia de cidadania cultural, de cultura como direito. “Em outras palavras, uma tomada de posição quanto ao modo de inserção da cultura na sociedade de classes, na república e na democracia”¹²⁰. Ao longo do próximo tópico, poderemos identificar claramente a contribuição desta intelectual brasileira nos conteúdos fundantes da atual política nacional de cultura.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.69.

¹²⁰ *Ibidem*, loc.cit.

2.7 Gilberto Gil, a árvore tridimensional

“Refazenda, tu me ensina a fazer renda, que eu te ensino a namorar. Enquanto o tempo não trouxer teu abacate, amanhã será tomate, anoitecerá mamão. Essas coisas todas... Refazenda é tudo. É o meu trabalho, *sou eu refazendo...tudo* (grifo meu).”

“Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da *grande árvore da criação simbólica brasileira* (grifo meu)”.

Vinte e oito anos separam essas duas frases de Gilberto Gil. A primeira — a voz do artista —, apresenta uma de suas obras mais importantes no cenário musical brasileiro, lançada em plena “distensão gradual” da ditadura militar. A segunda — a voz política —, fez parte do discurso de posse como Ministro da Cultura do Brasil, em 2003, no governo de um filho de migrantes do Nordeste brasileiro em São Paulo, ex-metalúrgico, ex-sindicalista e líder político do Partido dos Trabalhadores (PT), Luís Inácio Lula da Silva. Inaugura-se mais uma fase no Brasil, onde o simbólico assume ativo protagonismo na cultura, dimensão inaugurada em Mário de Andrade.

Sobre essa dimensão simbólica da cultura, podemos nos apoiar na importante contribuição ao conceito de cultura, feita pelo antropólogo americano, Clifford Geertz (1923-2006) que, em seu livro *A interpretação das culturas*, defende um conceito “essencialmente semiótico”, ao abordar uma antropologia que trata os fenômenos culturais como sistemas de significados passíveis de interpretação. Geertz (1989) cita Max Weber — “o homem é um animal amarrado em teias de significados que ele mesmo teceu” — para afirmar a cultura como sendo essas teias e a sua análise. Ao tratar o conceito de cultura sob o aspecto semiótico, afirma que um dos principais objetivos da Antropologia — o alargamento do universo do discurso humano — é especialmente bem adaptado¹²¹. Ele diz que a abordagem semiótica da cultura auxilia o pesquisador a ganhar acesso ao mundo conceitual dos seus sujeitos, para que possa “conversar com eles”, no sentido mais amplo da expressão.

Como sistemas entrelaçados de símbolos, Geertz diz que a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade. É essa exatidão no olhar para o fluxo do comportamento, ou discurso social, recomendados por Geertz que,

¹²¹ Ibidem, p.10.

segundo ele, fará emergir o papel que a cultura desempenha na vida humana. Por isso, defende que, nos estudos das culturas, a teoria seja usada para investigar a importância não-aparente das coisas, onde os significantes são atos simbólicos ou conjuntos de atos simbólicos, e o objetivo é a análise do discurso social.

Assim, naquele rito de passagem, de artista para gestor público, “a grande árvore da criação simbólica” assume posição de destaque na *floresta dos símbolos*¹²² que, naquele momento, aflorava no cenário político nacional. Chaves (s.d) afirma que a *Floresta dos Símbolos* de Turner representa as suas ideias sobre “a importância dos ritos nos processos de conflito e mudança social, assim como no caráter essencialmente dinâmico dos símbolos por eles ativados”. Uma ideia que, numa sociedade complexa como a brasileira, se conecta com o ritual de passagem — de artista a principal gestor cultural público do país —, e que ativou uma carga poderosa de símbolos, principalmente, por estar frente à missão do refazer de uma nova política cultural para o país, acatada pelo artista-ministro. Em seu discurso de posse, Gilberto Gil anunciou mudanças:

A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva foi a mais eloquente manifestação da nação brasileira pela necessidade e pela urgência da mudança. Não por uma mudança superficial ou meramente tática no xadrez de nossas possibilidades nacionais. Mas por uma *mudança estratégica e essencial* (grifo meu), que mergulhe fundo no corpo e no espírito do país. O ministro da Cultura entende assim o recado enviado pelos brasileiros, através da consagração popular do nome de um trabalhador, do nome de um brasileiro profundo, simples e direto, de um brasileiro identificado por cada um de nós como um seu igual, como um companheiro. (GIL, 2003)

Mudanças que, certamente, provocariam conflitos. O ministro que se autointitulava escolha simbólica do novo governo — em suas palavras, um homem do povo, engajado na transformação do país, negro mestiço empenhado nos movimentos da “sua gente”, artista do Nordeste brasileiro que, “como o seu povo, jamais abriu mão da aventura, do fascínio e do desafio do novo” — anunciava a retomada da dimensão antropológica da cultura como fundamento das políticas públicas a serem implementadas a partir da sua gestão: “tirar o Ministério da Cultura da distância em que ele se encontra, hoje, do dia-a-dia dos brasileiros”¹²³. A partir do discurso de posse do novo ministro da Cultura, podemos concluir que a auto-exclusão do Estado na vida cultural do país, fortemente marcada na gestão do ministro Francisco Weffort, a priori, seria esquecida:

[...] o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro

¹²² TURNER, 1967.

¹²³ Ibidem.

que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. (GIL, 2003)

Para Brant (2010), a entrada de Gilberto Gil no Ministério da Cultura configurava todo o “impacto simbólico de Lula na presidência da República” que, nas palavras do próprio ministro, deveria se propor a “completar a construção da nação”, a “incorporar os segmentos excluídos” e a “reduzir as desigualdades”¹²⁴. Para ele, o papel da cultura nesse processo era mais do que estratégico, era central. Apesar de contestado inicialmente por setores do Partido dos Trabalhadores, que detinha em seus quadros uma verdadeira constelação de nomes historicamente envolvidos nas discussões sobre políticas públicas da cultura a serem implementadas num provável governo petista, a exemplo de Marilena Chauí, Sérgio Mamberti, Márcio Meira, Antonio Grassi, entre outros, o ministro Gilberto Gil, oriundo do Partido Verde (PV), não só anunciou que seguiria o programa de governo para a cultura, elaborado em 2002, durante a campanha de Lula Presidente, como convidou alguns dos seus principais articuladores para compor a sua equipe no Ministério. “É importante saber que o Ministério não sou eu, há um plano a ser cumprido” (GIL, 2002).

O plano em questão, intitulado *A imaginação a serviço do Brasil*, trazia um conjunto de temas, diretrizes e propostas que deveriam orientar a formulação de um Projeto de Políticas Públicas de Cultura e qualificar a gestão para “um novo Projeto Nacional”, o que, segundo o documento, exigiria da sociedade brasileira, sobretudo, dos seus governantes, “uma atenção especial aos temas contemporâneos do capital social e cultural enquanto áreas importantes a serem retomadas nos processos de desenvolvimento econômico, em particular na América Latina”; e exigiria também “o alargamento das possibilidades das políticas culturais de se integrarem ao esforço de desenvolvimento do país” (PT, 2002, p.17). Neste conjunto de temas propostos, destaca-se:

Cultura como Política de Estado - planejamento das Políticas Públicas de Cultura como direito básico e permanente do cidadão; instituição de Políticas Públicas de Cultura de longo prazo, para além das contingências dos governos (Política de Estado); políticas de cultura voltadas para as novas gerações frente a um novo Projeto Nacional; afirmação das identidades regionais e étnico-culturais. **Economia da Cultura** - cultura como fator de desenvolvimento humano; geração de emprego e renda; fator de inclusão social; financiamento das Políticas Públicas de Cultura: fundos públicos; leis de incentivo fiscal; proposta de ampliação das linhas de crédito das agências financeiras públicas à produção e difusão cultural. **Gestão Democrática** - concepção e estrutura do Ministério da Cultura/MinC; descentralização político-administrativa; regionalização das Políticas Públicas de Cultura; mecanismos de participação popular; conselhos; implantação de um "Sistema Nacional de Política Cultural"; ampliação do orçamento do MinC compatível com as suas tarefas constitucionais. **Direito à Memória** - salvamento

¹²⁴ GIL, op. cit.

emergencial dos acervos; redefinição dos instrumentos e das políticas de preservação do patrimônio material e imaterial, inclusive a memória das lutas sociais dos vários segmentos formadores da sociedade brasileira; Projeto Monumenta (BID); política de museus e arquivos. **Cultura e Comunicação** - novos critérios de relação com as grandes cadeias de entretenimento; Conselho Nacional de Comunicação Social; redes públicas de TV; estímulo à produção e difusão cultural regional; afirmação da identidade nacional por meio das identidades culturais regionais; respeito à diversidade étnico-cultural. **Transversalidades das Políticas Públicas de Cultura** - planejamento das Políticas Públicas de Cultura entendidas como direito básico do cidadão e sua relação com as políticas sociais numa sociedade fraturada: educação, ciência e tecnologia, comunicação, esporte, políticas ambientais e turismo. (PT, 2002, p.9).

O documento é pragmático em sua forma de expressão — e, por isso, político —, sem incorporar os polissêmicos debates sobre conceitos de cultura e patrimônio, mas não deixa de usar alguns chavões recorrentes, como o de que a tolerância às diversas culturas é um traço histórico constituinte da "nossa identidade cultural" e, por isso, “somos culturalmente mestiços”. Identidade da qual o plano petista de cultura diz não abrir mão, mas “sem concessões ao nacionalismo estreito”. Essa noção de uma identidade cultural constituída por nossa diversidade que, em outras épocas e com muito pouca variação de palavras, esteve sempre presente nas discussões sobre a formação da nossa tão cantada “Identidade Nacional”, para Albuquerque Júnior (2007, p.14), já deveria ter sido uma postura epistemológica problematizada.

Para ele, se a palavra identidade quer dizer “permanecer ou ser idêntico a si mesmo”, como se explica “uma identidade mestiça, se o mestiçamento é a própria negação da identidade?”, “como é possível alguém ou algo se mestiçar ou permanecer idêntico, semelhante a si mesmo?”¹²⁵ ou “como foi possível misturar e identificar, se a mistura é a dissolução dos idênticos e a produção de um terceiro termo, uma terceira possibilidade, sempre indefinida, sempre instável, sempre em mutação, sempre potencialmente outra?”¹²⁶. Albuquerque Júnior nega a existência de uma cultura brasileira e propõe que, em lugar dessa ideia fechada de cultura, passemos a nos referir às nossas trajetórias, fluxos, relações, redes, conexões, conflitos e lutas culturais¹²⁷. Para ele, a abolição dessa invenção quase centenária de identidade nacional deveria começar, pelo menos, pela mudança de vocabulário em nossos discursos culturais. Albuquerque explica:

Não precisamos de identidade para existir, nada na natureza ou na cultura existe na identidade, mas sim na diferença, na diversidade, na mutação, na coalecência, na coexistência, na convivência, na mistura, na informação. Precisamos sim de nos tornar singular, de afirmar a diferença, de tomá-la como ponto de partida para

¹²⁵ Ibidem, p.18.

¹²⁶ Ibidem, p.19.

¹²⁷ Ibidem, p.17.

estabelecer relações de criatividade, de invenção, de afirmação do diverso. Identidades normalmente servem ao estabelecimento de hierarquias e sustentam dominações; a singularidade normalmente se faz no questionamento de hierarquias, dominações, hegemonias e poderes. [...] a singularidade só existe ao afirmar a ruptura, a mudança, o deslocamento, o deslizamento de práticas e sentidos. Não necessariamente revolucionária, mas nunca apaziguadora, por implicar o movimento, a mutação, o diferir como princípio. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 21)

Sabemos que as diferenças culturais da humanidade sempre foi matéria de estudo no campo da Antropologia e que essa busca pela compreensão das singularidades culturais entre as diversas sociedades e, por conseguinte, pelas suas convivências interculturais, tem sido um dos desafios para a atuação dos antropólogos na contemporaneidade. Esse desafio também recebeu fundamental contribuição do antropólogo Clifford Geertz (1923-2006), que além de ampliar sobremaneira o conceito de cultura ao longo do século XX, impulsionou o entendimento dos processos de transformações que se passam com as diversas culturas nessa era de crescente globalização. Sobre isso, Geertz enunciou que:

Assumir esse passo gigantesco longe da perspectiva uniforme da natureza humana, no que concerne ao estudo do homem, é abandonar o Paraíso. Alimentar a ideia de que a diversidade de costumes no tempo e no espaço não é simplesmente uma questão de indumentária ou aparência, de cenários e máscaras de comediantes, é também alimentar a ideia de que a humanidade é tão variada em sua essência como em sua expressão. (GEERTZ, 1989, p.27)

Essa defesa da diversidade como uma característica das sociedades complexas, o coloca como um dos mais importantes antropólogos do século XX. Ao criticar o etnocentrismo, espantosamente ainda vigente nos estudos atuais da cultura, trava o bom combate contra a incessante busca da Antropologia pelos denominados universais culturais:

Em essência essa não é uma ideia nova. A noção de um *consensus gentium* (um consenso de toda humanidade) — a noção de que há algumas coisas sobre as quais todos os homens concordam como corretas, reais, justas ou atrativas, e que de fato essas coisas são, portanto, corretas, reais, justas ou atrativas — estava presente no iluminismo e esteve presente também, em uma ou outra forma, em todas as eras e climas. É ela uma dessas idéias que ocorrem a quase todos, mais cedo ou mais tarde. (GEERTZ, 1989, p.29)

Geertz cita “o padrão cultural universal” de Clark Wissler (anos 1920), “os tipos institucionais universais” de Bronislaw Malinowski, o conjunto de “denominadores comuns da cultura” de G.P. Murdock (anos 1940) e as teorias de Clyde Kluckhohn (1950) que tenta mostrar que alguns aspectos da vida cultural, ou são resultados de “acidentes históricos”, ou são “modelados” por exigências humanas subjacentes; para afirmar que essas abordagens, ao contrário de moverem-se na direção do que seriam os elementos essenciais da situação humana, movem-se para longe. Ele enfrenta tais generalizações de forma taxativa:

[...] não é que não existam generalizações que possam ser feitas sobre o homem como homem, além da que ele é um animal muito variado, ou de que o estudo da cultura nada tem a contribuir para a descoberta de tais generalizações. Minha opinião é que tais generalizações não podem ser descobertas através de uma pesquisa baconiana de universais culturais, uma espécie de pesquisa de opinião pública dos povos do mundo em busca de um *consensus gentium* que de fato não existe [...] (GEERTZ, 1989, p.30).

Admitir que a essência do significado do ser humano é revelada mais claramente nos aspectos da cultura humana que são considerados universais, do que naqueles que são típicos deste ou daquele povo é, para Geertz, um preconceito que ele se recusa a compartilhar. Em seu ponto de vista, o etnocentrismo está sempre propenso a desconhecer a possibilidade de mudança de mentalidades, por conseguinte, numa época em que fronteiras culturais são rompidas em todas as partes do mundo, em que as diversas culturas se deslocam, interagem, misturam-se, ironicamente, esse encontro de culturas diferentes só poderá provocar mudanças em suas mentalidades. Assim, para encontrar a cultura face a face, Geertz recomenda:

Descer aos detalhes, além das etiquetas enganadoras, além dos tipos metafísicos, além das similaridades vazias, para apreender corretamente o caráter essencial não apenas das várias culturas, mas também dos vários tipos de indivíduos dentro de cada cultura. (GEERTZ, 1989, P.38)

Acima de qualquer coisa, “os homens são variados”. E é a compreensão desta variedade — “seu alcance, sua natureza, sua base e suas implicações” —, aliada à capacidade de “ver o mundo com os olhos do outro”, que Geertz acredita na construção de um conceito da natureza humana “que contenha ao mesmo tempo substância e verdade, mais do que uma sombra estatística e menos do que o sonho de um primitivista”¹²⁸. Acredito ser esta compreensão das diferenças, a chave para a construção de um novo porvir da humanidade, onde a cultura é recurso fundamental para um real desenvolvimento global justo, pacífico e sustentável.

¹²⁸ Ibidem, p.37.

2.7.1 – Uma política cultural no contexto da sustentabilidade

Ao analisar o plano de cultura petista, Calabre (2009) aponta as diversas questões urgentes para os rumos da política de cultura no país que o documento colocava em pauta, a exemplo da cultura como política de Estado e como direito de cidadania; o fortalecimento da economia da cultura; a gestão democrática e o incentivo à participação popular; o direito à memória; a cultura e sua intrínseca ligação com a democratização da comunicação e a transversalidade das políticas culturais com as demais políticas do governo.

Todas essas questões foram incorporadas aos fluxos culturais empreendidos pelo Ministério da Cultura, sob o comando de Gilberto Gil, em suas iniciativas políticas e institucionais, nos seus discursos, programas e ações. Algumas, inclusive, já faziam parte da *poiesis* do artista-ministro — que incorpora o simbólico encontro entre o político e o poético. Em seu discurso de posse, Gil dá as pistas do que viria a se constituir nas três dimensões que ele buscou desenvolver no Ministério: a simbólica — “cultura como usina de símbolos de um povo”; a cidadã — “o acesso à cultura é um direito básico de cidadania”; e a econômica — cabe ao Estado “promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade”.

O impacto de seu discurso inicial foi enorme. O ministro pregava uma visão mais ampla de cultura em sua função política. Deixaria de ser mero commodity nas mãos de grandes corporações para se transformar em elemento fundador da construção das identidades e ativador da rica diversidade cultural no Brasil. (BRANT, 2010).

Essa não era a primeira vez que Gilberto Gil assumia um cargo político e executivo. Em sua trajetória pessoal, o “homem político” e o “homem estético” conviveram em alguns momentos com mútua desconfiança, mas quase sempre serenamente. Sua imagem está fortemente vinculada à luta pela redemocratização do país e à vanguarda artística, o que o levou a ser tachado de “subversivo” durante a ditadura militar e, com o Ato Institucional nº 5, a exilar-se na Inglaterra, junto com o amigo Caetano Veloso. Apesar do seu perfil político ativo, ao pretender ocupar espaços políticos-institucionais na sociedade, segundo ele, sempre houve necessidade de dissipar desconfianças. O antropólogo Antonio Risério e o próprio Gilberto Gil, coautores do livro *O poético e o político*, dizem que a ideia de que as pessoas poéticas são divinamente loucas se dá pela visão platônica, antiga, de que os poetas “sofrem de uma eterna dependência do delírio inspirado pelos deuses”, mesmo quando “o poeta encarna uma disposição explicitamente política”. Risério e Gil defendem o encontro entre o poético e o político para desmontar o “tabu do poder” e apresentam a Tropicália como um exercício pleno desse encontro:

Entendia-se, naquele momento, sentidos fragmentários dos fenômenos de urbanização e industrialização de um país periférico, sobre o qual crescia espetacularmente o olho gordo das potências planetárias. Daí que os tropicalistas tenham assumido, de uma perspectiva universalista e popular, o caos sociocultural do país. Dizíamos isto na época: *estamos aqui para abastardar o banquete da cultura brasileira*. A pretensão era de ser uma injeção do presente e do real na corrente sanguínea da cultura brasileira. (GIL, RISÉRIO, 1988, p.18).

Este livro foi escrito em 1988, ano em que Gilberto Gil se lançara pré-candidato a prefeito de Salvador. A sua pretensão ao Executivo municipal “inspirou” a criação do personagem *Zelberto Zel* pelo humorista Chico Anysio, que Risério classifica como uma caricatura racista, através da qual, “Gil é decodificado via paródia, como um mulato boçal, elitista, leviano e aviado”¹²⁹. Mesmo preterido pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), Gil estava decidido a entrar na política. Assim, disputou uma vaga na Câmara dos Vereadores pelo mesmo partido e foi eleito o vereador mais votado da cidade, com mais de 11.000 votos. Antes disso, de janeiro de 1987 a julho de 1988, Gil ocupou o cargo de presidente da Fundação Gregório de Matos (FGM), que atuava com *status* de secretaria municipal de cultura. Na sua gestão, a FGM partiu da leitura da cidade como um fato cultural, numa “perspectiva antropológica, democrática e popular”¹³⁰; e já recusava o papel de agência cultural nos moldes tradicionais, com ação restrita ao repasse de recursos a “clientes preferenciais”, em outras palavras, “distribuir migalhas insuficientes no banquete da cultura superior”.

Além de desenvolver o projeto cultural itinerante “Boca de Brasa” nos bairros e aglomerados mais pobres da periferia urbana, a FGM quebrou a lógica da preservação exclusiva do patrimônio católico e iniciou uma política de recuperação e proteção das casas de candomblé de Salvador; buscou estreitar relações culturais entre a Bahia e a África, ao fundar a Casa da Bahia no Benin, e a Casa do Benin em Salvador; além de iniciar um projeto de recuperação do centro histórico, elaborado pela arquiteta Lina Bo Bardi, no qual incluía a elaboração de uma Lei de Preservação dos Bens Culturais e Naturais do município, a criação de um Fundo Municipal de Revitalização dos Sítios Históricos e a realização de uma campanha nacional de captação de recursos para a concretização dos diversos projetos previstos.

A gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura ainda está sendo avaliada em seus vários aspectos, mas já existem alguns pontos de partida apresentados por importantes estudiosos das políticas públicas culturais no Brasil: “Gil recupera a vinculação cultura-

¹²⁹ Ibidem, p.192.

¹³⁰ Ibidem, p.234.

cidadania” (BOTELHO, 2006); “realizou avanços significativos no sentido de colocar a cultura dentro da agenda política do governo, fazendo com que ela deixasse de ter um papel praticamente decorativo entre as políticas governamentais” (CALABRE, 2009); “boas intenções, poucos recursos” (BARBOSA, 2009); “ao reconhecer a importância primária das práticas de sentido para a vida social, o Estado deu-se finalmente conta de que tem responsabilidades incontornáveis no que toca ao estímulo, apoio e defesa das manifestações criativas que emergem do povo” (CHAUÍ, VIVEIROS DE CASTRO, et al, 2012).

É inegável que a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura fortaleceu e deu voz aos chamados *guerrilheiros do cotidiano*¹³¹ e fez emergir nos *vastos territórios de exclusão*¹³² do país a potência transformadora de uma política cultural em sua dimensão antropológica, comprometida com o desenvolvimento humano. Para isso, ele considerava necessário que o Estado intervisse, “não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar” (GIL, 2003). O ministro propôs, assim, “uma espécie de ‘do-in’ antropológico, massageando pontos vitais momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país”¹³³. Compromisso que ele assumiu no início de sua gestão e que, veremos mais adiante, foi materializado, principalmente, pelo Programa Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, considerado hoje um forte candidato em transformar-se numa política pública de Estado, sistêmica e de natureza estruturante, por meio do projeto de Lei nº 757, de 2011 que tramita no Congresso Nacional; e não mais uma política de governo — sujeita às discontinuidades características da vida pública brasileira.

Do ponto de vista dos recursos orçamentários, veremos que o MinC de Gil continuou a ser um dos Ministérios mais pobres do Governo Federal. Em entrevista à série *Depoimentos para a posteridade* do Museu da Imagem e do Som (MIS), Gilberto Gil afirmou que preferiu ser “um ministro do verbo a um ministro da verba” (GIL, 2012). Sabe-se que a atuação do Ministério da Cultura é financiada tanto por meio de recursos orçamentários, quanto de renúncia fiscal. Só em 2009, o orçamento da Cultura, oriundo diretamente da União, finalmente ultrapassou a casa do R\$ 1,3 bilhão e iniciou, a partir daí, uma maior acentuação da curva ascendente nos anos posteriores, mas, vale salientar, sempre vulnerável ao “efeito sanfona” provocado pelos contingenciamentos orçamentários.

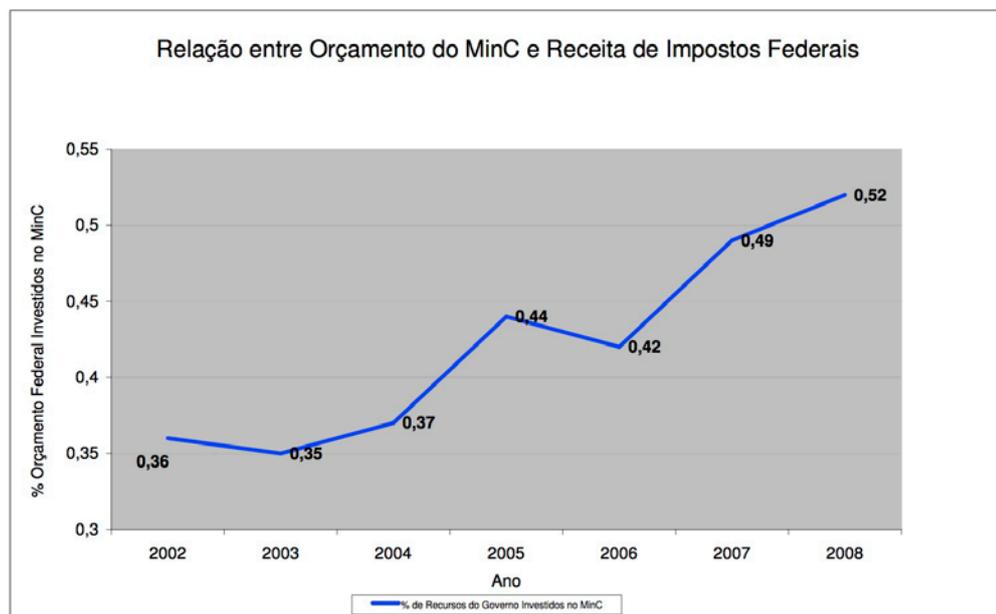
¹³¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007

¹³² SOUSA SANTOS, 1998.

¹³³ *Ibidem*.

Abaixo, o gráfico mostra a evolução percentual do orçamento do MinC em relação à arrecadação federal de impostos¹³⁴, de 2002 — último ano da gestão FHC/Weffort —, até 2008, quando o ministro Gil deixou a pasta do governo Lula. Embora a relação percentual esteja abaixo de um patamar desejável, mínimo de 1%, constata-se importantes avanços na destinação dos recursos federais para as iniciativas culturais brasileiras, com uma variação de 0,36%, em 2002, para cerca de 0,7%, em 2010, uma evolução comparativa da ordem de 90% no período.

GRÁFICO 1 – Relação entre Orçamento do MINC e Receita de Impostos Federais



Fonte: Leis Orçamentárias Anuais do Ministério da Cultura.

Esses recursos foram gerenciados, principalmente, pelo MinC e suas entidades vinculadas, entre as quais, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), criado em janeiro de 2009. A criação e estruturação do Ibram quase duplicou o orçamento do Ministério, em 2010, mas retornou ao patamar de menos de R\$ 2 bilhões, em 2011. Ao ler esses números, é fácil constatar que alguma coisa mudou nos rumos das políticas culturais brasileiras e que, nesse período, o país dava uma demonstração de que a cultura foi alçada a um novo patamar nas políticas públicas governamentais.

¹³⁴ A base de cálculo do quadro é a mesma utilizada para definir os percentuais destinados à Educação.

É evidente que não é apenas o aporte de recursos que provoca mudanças em paradigmas estabelecidos e/ou resolve problemas políticos-estruturais das sociedades. No caso do Brasil, há ainda impasses e desafios poderosos a serem superados para atingir os objetivos estabelecidos nas políticas públicas de cultura em todo o país, e que exigem ainda maiores investimentos para mudar o quadro apresentado pelo IBGE (2008) sobre a cultura no Brasil, divulgado amplamente pelo Ministério da Cultura:

- Apenas 13% dos brasileiros frequentam cinema alguma vez por ano;
- 92% dos brasileiros nunca frequentaram museus;
- 93,4% dos brasileiros jamais frequentaram alguma exposição de arte;
- 78% dos brasileiros nunca assistiram a espetáculo de dança, embora 28,8% saiam para dançar;
- Mais de 90% dos municípios não possuem salas de cinema, teatro, museus e espaços culturais multiuso;
- O brasileiro lê em média 1,8 livros per capita/ano (contra 2,4 na Colômbia e 7 na França, por exemplo);
- 73% dos livros estão concentrados nas mãos de apenas 16% da população;
- O preço médio do livro de leitura corrente é de R\$ 25,00, elevadíssimo quando se compara com a renda do brasileiro nas classes C/D/E;
- Dos cerca de 600 municípios brasileiros que nunca receberam uma biblioteca, 405 ficam no Nordeste, e apenas dois no Sudeste;
- 82% dos brasileiros não possuem computador em casa, destes, 70% não tem qualquer acesso à internet (nem no trabalho, nem na escola);
- 56,7 % da população ocupada na área de cultura não têm carteira assinada ou trabalha por conta própria;
- A média brasileira de despesa mensal com cultura por família é de 4,4% do total de rendimentos, acima da educação (3,5%), não variando em razão da classe social, ocupando a 6ª posição dos gastos mensais da família brasileira.

Para fazer frente a esses entraves e desafios, o primeiro Plano Plurianual (PPA) da gestão Gil, 2004-2007, apresentado no quadro a seguir, já trazia uma série de programas que indicavam ações para os enfrentamentos necessários, sem deixar, contudo, de apresentar os graves problemas que poderiam comprometer a eficácia de suas ações.

QUADRO 1 – Programas do MINC – objetivos e problemas (PPA 2004-2007)

Nome do programa	Objetivos	Problemas
Livro Aberto	Estimular o hábito da leitura, facilitando o acesso às bibliotecas públicas, e propiciar a produção e a difusão do conhecimento científico, acadêmico e literário.	<ul style="list-style-type: none"> - Ausência do hábito de leitura. - Escassez de bibliotecas públicas em áreas carentes. - Bibliotecas em número insuficiente e mal distribuídas. - Necessidade de treinamento de pessoal. - Necessidade de modernização de serviços e atualização de acervos. - Insuficiência das ações de formação e capacitação para a leitura e para a valorização da multiplicidade e complexidade das práticas de leitura.
Brasil, Som e Imagem	Ampliar a produção, a difusão, a exibição, a preservação e o acesso às obras audiovisuais brasileiras, e promover a auto-sustentabilidade da indústria cinematográfica.	<ul style="list-style-type: none"> - Ausência de regulação do mercado nacional. - Pequena abrangência do parque exibidor. - Número reduzido de cópias dos filmes nacionais. - Pequeno acesso do público a filmes nacionais. - Número reduzido de frequentadores potenciais de cinema. - Número de cinemas insuficiente e distribuição realizada por grandes empresas. - Frequência reduzida ao cinema e inexistência de ações específicas que facilitem o acesso.
Museu, Memória e Cidadania	Revitalizar os museus brasileiros e fomentar a criação de novos institutos de memória, aumentando o acesso da população a esses produtos culturais nas diversas regiões do país.	<ul style="list-style-type: none"> - Ausência de estratégias de organização e potencialização do financiamento aos museus. - Espaços museológicos em situação precária de conservação. - Necessidade de revitalização e modernização dos museus brasileiros. - Baixa valorização das coleções que são representativas das várias experiências culturais vividas pelas sociedades e comunidades brasileiras. - Hábito muito reduzido de frequentar museus.
Cultura, Educação e Cidadania	Ampliar e garantir o acesso das comunidades mais excluídas do usufruto de bens culturais aos meios de fruição, produção e difusão das artes e do patrimônio cultural.	<ul style="list-style-type: none"> - Ausência de espaços culturais comunitários que permitam o desenvolvimento de capacidades e habilidades no manuseio de diferentes linguagens artísticas. - Ausência de espaços culturais que permitam o acesso da população à criação de produtos, à elaboração de processos relacionados à cultura, e ao desenvolvimento de habilidades em linguagens artísticas.
Engenho das Artes	Aumentar a produção, a difusão e o acesso da população às artes.	<ul style="list-style-type: none"> - Ausência de ações sistemáticas de valorização das artes e da cultura brasileira, bem como de formação do gosto para apreciação destas manifestações artísticas. - Reduzida preocupação com a formação profissional para as artes Reduzida frequência da população ao espetáculo ao vivo.
Cultura Afro-Brasileira	Preservar e promover a cultura e o patrimônio afro-brasileiros.	<ul style="list-style-type: none"> - Ausência de ações amplas de valorização da cultura afro-brasileira e invisibilidade desta cultura nas instâncias formadoras da educação nacional e da opinião pública Forte preconceito e pronunciadas desigualdades étnicas.

Identidade e Diversidade Cultural	Garantir que grupos e redes de produtores culturais, responsáveis por manifestações características da diversidade, tenham acesso a mecanismos de apoio, promoção e intercâmbio cultural entre regiões e grupos, considerando identidades de gênero, orientação sexual, grupos etários, étnicos e da cultura popular.	<ul style="list-style-type: none"> - Ausência de ações sistemáticas de valorização e promoção do direito de expressão das diferenças culturais e das identidades. - Forte preconceito no que se refere à orientação sexual, ao gênero e à origem étnica. - Grandes desigualdades étnicas, de gênero e culturais.
Monumenta	Revitalizar o patrimônio cultural em centros urbanos, criando condições para sua sustentabilidade.	<ul style="list-style-type: none"> - Insuficiência das ações setoriais para promover a sustentabilidade dos centros urbanos. - Limitação das ações e instrumentos do poder público na intervenção no cenário urbano. - Limitação da atuação do programa a 26 centros históricos.
Brasil Patrimônio Cultural	Preservar e revitalizar o patrimônio brasileiro, tanto o edificado quanto o imaterial, abrangendo os sítios arqueológicos;	<ul style="list-style-type: none"> - A abrangência nacional do programa exige ampliação de recursos e redesenho das estratégias institucionais para enfrentamento dos problemas. - Insuficiência dos recursos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).
Desenvolvimento da Economia da Cultura	Fortalecer as cadeias produtivas da cultura (audiovisual, música, artes cênicas, festas populares etc.).	<ul style="list-style-type: none"> - Baixo aproveitamento do potencial das cadeias produtivas como geradoras de bem-estar, oportunidades, renda e desenvolvimento.

Fonte: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão (MP) e Ministério da Cultura (MINC). Elaboração: Diretoria de Estudos Sociais (Disoc/Ipea).

Analisar a efetividade desses programas a partir de uma visão instrumental de políticas públicas para a resolução de problemas, não é a essência deste trabalho, assim como não é o objeto principal das políticas públicas, como afirmam Barbosa da Silva e Abreu (2011). Para eles, é, sobretudo, “a construção de quadros de interpretações do mundo, a partir dos quais os problemas e os dispositivos poderão ser articulados e as ações legitimadas, mesmo na ausência temporária de resultados quantitativamente relevantes”¹³⁵. Compartilho com Barbosa da Silva e Abreu o pensamento de que o mais importante é enfatizar as ideias, a relação entre elas e a sua importância para as políticas públicas¹³⁶.

Considero, assim, relevante anunciar concordância com a crítica do pesquisador e dos técnicos em pesquisa e planejamento do IPEA, Barbosa da Silva, Ellery e Midlej (2009), quanto à limitação das análises de dados estatísticos para justificar a ação pública. Eles tomam como exemplo o uso da frequência a museus e exposições de artes e outros espaços similares, que se limita a supor que essa visita “é igualmente legítima para todos os grupos sociais”.

¹³⁵ Ibidem, p.22.

¹³⁶ Ibidem, p.20.

Eles dizem que “a sociografia das frequências de práticas culturais tem estreita relação com altos níveis de escolaridade e renda”, ou seja, as políticas de oferta não necessariamente produzem o aumento dos públicos, mas, na maioria das vezes, provocam uma maior frequência daqueles públicos que já apresentam “as condições e motivações para certas práticas e consumos culturais”¹³⁷. A cerca disto, Bourdieu nos diz que:

o campo da produção — que não poderia, evidentemente, funcionar se não pudesse contar com os gostos já existentes, propensões mais ou menos intensas a consumir bens mais ou menos estritamente definidos — é que permite ao gosto de *se realizar* ao oferecer-lhe, em cada instante, o universo dos bens culturais como sistema das possibilidades estilísticas entre as quais ele pode selecionar o sistema dos traços constitutivos de um estilo de vida. (BOURDIEU, 2007, p.216)

Esse universo de produtos culturais, segundo Bourdieu, tende a limitar, de fato, o universo das formas da experiência — estética, ética, política, etc. — que são objetivamente possíveis em determinado momento. Para ele, esse sistema dos possíveis é uma “dimensão essencial do que faz a historicidade das maneiras de pensar e das visões do mundo, assim como a contemporaneidade dos indivíduos e dos grupos associados à mesma época e ao mesmo lugar”¹³⁸. Em sua análise, Bourdieu diz que a produção dos bens culturais assume as variadas formas da *distinção*, reconhecida a todas as classes dominantes e a todas as suas propriedades, na medida em que a oferta exerce sempre um efeito de “imposição simbólica”:

Um produto cultural — quadro de vanguarda, programa político ou jornal de opinião — é um gosto constituído, um gosto que foi levado da imprecisa semi-existência da experiência vivida para o semiformulado ou informulado, assim como do desejo implícito, até mesmo, inconsciente, para a plena realidade do produto acabado, por um trabalho de objetivação que incumbe, quase sempre, no estado atual, a profissionais; por conseguinte, ele contém a força da litação, legitimação e fortalecimento, reivindicada sempre pela objetivação, sobretudo, como é o caso, quando a lógica das homologias estruturais o atribui a um grupo prestigioso e que ele funciona, então, como autoridade que autoriza e fortalece as disposições, dando-lhes uma realização coletivamente reconhecida. (BOURDIEU, 2007, p.216)

Calabre (2009) cita Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2003), em *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*, ao defender que a promoção de políticas de caráter universal sejam utilizadas para combater a “desigualdade natural das necessidades culturais”. Ela afirma que a aplicação mecânica e simplista de políticas de acesso é vistas com cautela por esses estudiosos e exemplifica com o alerta dos franceses sobre o público dos museus de arte de diferentes cidades da Europa.

[...] se é incontestável que nossa sociedade oferece a todos a possibilidade pura de tirar proveito das obras expostas no museu, ocorre que somente alguns têm a

¹³⁷ BARBOSA DA SILVA, ELLERY E MIDLEJ, op. cit., p. 260.

¹³⁸ BOURDIEU, op. cit., p.524.

possibilidade real de concretizá-la. Considerando que a aspiração à prática cultural varia como a prática cultural e que a necessidade cultural reduplica à medida que esta é satisfeita, a falta de prática é acompanhada pela ausência do sentimento dessa privação (BOURDIEU & DARBEL, 2003, p. 69).

É necessário atentar que eles falam de países que são parte do sistema mundial central, cuja contratualização das formas de sociabilidade econômica, política e cultural serviram historicamente como paradigmas para as sociedades modernas ocidentais. Fora do centro do sistema mundial, o Brasil forma a lista BRICS, desde 2001, junto com a Rússia, Índia, China e África do Sul, em função de algumas características comuns — entre outras, a economia estabilizada recentemente; uma situação política estável; grande quantidade de mão de obra e em processo de qualificação; crescimento dos níveis de produção e exportação; importantes reservas de recursos minerais; investimentos na infraestrutura (estradas, ferrovias, portos, aeroportos, usinas hidrelétricas, etc.); PIB (Produto Interno Bruto) em crescimento; índices sociais em processo de melhorias. Esta última característica, convenhamos, num processo muito mais lento do que os demais índices, especialmente os econômicos.

É no início deste século, que a visão de uma sociedade global justa, sustentável e pacífica começa a ter repercussão nas discussões sobre desenvolvimento, sobretudo a partir do lançamento, em 2000, da *Carta da Terra* — redigida após 8 anos de discussões em todos os continentes, por representantes de 46 países e mais de 100 mil pessoas. A Carta propõe às diversas nações do planeta a visão de um modo de vida sustentável nos níveis local, nacional, regional e global, a partir de “mudanças fundamentais dos nossos valores, instituições e modos de vida” (BOFF apud CARTA DA TERRA, 2012). Ele explica:

A Carta da Terra parte de uma visão integradora e holística. Considera a pobreza, a degradação ambiental, a injustiça social, os conflitos étnicos, a paz, a democracia, a ética e a crise espiritual como problemas interdependentes que demandam soluções incluídas. Ela representa um grito de urgência face às ameaças que pesam, sobre a biosfera e o projeto planetário humano. Significa também um libelo em favor da esperança de um futuro comum da Terra e Humanidade. (BOFF, 1992, p.169)

Durante a Rio-92 houve a proposta de que a *Carta da Terra* fosse discutida mundialmente por Organizações Não Governamentais e Governos, mas não houve consenso entre os governos, que não consideravam o texto suficientemente maduro. A *Carta da Terra* foi assumida oficialmente pela UNESCO, só em 2003, através da qual, propõe aos países membros “repensarem o conceito de desenvolvimento em seus programas e projetos, a darem-se conta dos limites do crescimento e a considerarem o tema da sustentabilidade do

desenvolvimento”¹³⁹. Para Leonardo Boff (2012), um dos membros da Comissão da Carta da Terra, “o desafio que se apresenta hoje é como passar do capital *material* ao capital *humano*”. O *material* é necessário para fornecer a infraestrutura, mas sempre com atenção aos “limites impostos pela capacidade de reposição e regeneração do ecossistema”; e o capital *humano* promove o “desenvolvimento integral do ser humano”, que vai muito além do *material*¹⁴⁰. Este conceito acrescenta as dimensões *psicológica* e *espiritual*, para que desenvolvimento sustentável deixe de ser apenas retórica do “sistema imperante” que, segundo Boff, “assume os termos da ecologia (sustentabilidade) para esvaziá-lo e assume o ideal da economia (crescimento/desenvolvimento), mascarando, porém, a pobreza que ele mesmo produz”¹⁴¹.

Foi nesse cenário que a cultura também foi chamada a compor a base de sustentação do conceito de desenvolvimento sustentável, que vai além dos três pilares já estabelecidos convencionalmente, chamados de *triple bottom line* — o econômico (produção das riquezas), o social (distribuição da riqueza) e o ambiental (responsabilidade ecológica) —, e a contribuir na formação de um novo “paradigma de convivência” entre os seres humanos e o seu planeta. Boff nos diz que o livro lançado em 2001, *The Fourth Pillar of Sustainability – Culture’s essential role in public planning (Quarto Pilar da Sustentabilidade – o papel essencial da cultura no planejamento público)*, do pesquisador australiano Jon Hawkes, foi fundamental para o avanço do conceito da categoria Sustentabilidade. Em resumo, Hawkes defende que a gestão pública considere a cultura como recurso fundamental para o real desenvolvimento sustentável. Ele diz que as atividades criativas proporcionam o lado incondicionalmente positivo do contrato social e que o esforço criativo colaborativo — presente nos jogos recreativos para cantar em um coro, nos grupos de percussão ou nos clubes do livro —, biologicamente, reforça a alegria de fazer as coisas juntos. Sem isso, Hawkes considera muito difícil tentar convencer os cidadãos a participarem da ação social ou até mesmo de incluírem a sustentabilidade no discurso social. “A memória da experiência prazerosa é um estímulo muito mais eficaz para entrar na interação coletiva do que o medo do futuro” (HAWKES, 2009).

Em 2002, este novo pilar é fortalecido no *Fórum Mundial do Desenvolvimento Sustentável*, a *Rio+10*, em Johannesburg, África do Sul, onde o Brasil participou com uma delegação substantiva — 230 delegados entre representantes do Governo e da Sociedade Civil. Durante a mesa-redonda *Biodiversidade, Diversidade Cultural e Ética*, o então

¹³⁹ CARTA DA TERRA, 2003.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.135.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.46.

presidente francês Jacques Chirac reconheceu a diversidade cultural como o quarto pilar do desenvolvimento sustentável, posição que repercutiu positivamente entre muitos chefes de Nações. A partir daí, o tema impulsiona a sociedade civil a assumir a categoria cultura como recurso para o desenvolvimento. Este recurso passa a ser instrumento fundamental para o “desenvolvimento integral do ser humano” e para o consequente crescimento do *capital humano* de um país, de uma região, de um local, do planeta. A noção de que as culturas dos povos são pilares de sustentação de um desenvolvimento efetivamente sustentável toma impulso nas discussões que desaguaram na *Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das expressões culturais*, anunciada pela UNESCO em 2005, com o intuito de “reafirmar a importância do vínculo entre cultura e desenvolvimento para todos os países”, especialmente os que estão em desenvolvimento, e “encorajar as ações empreendidas no plano nacional e internacional para que se reconheça o autêntico valor desse vínculo” (UNESCO, 2005, p.3).

Ao longo desse processo, até a Convenção da Diversidade ser instituída, a Unesco foi incorporando aos seus princípios as novas vozes que teimaram em fazer-se ouvir nas dinâmicas sociais e nos novos arranjos de poder dos seus diversos países membros, nos anos 1990 e início dos anos 2000. O Brasil, por exemplo, nos anos 1990, assistiu a um maior fortalecimento da sociedade civil e dos movimentos sociais a partir do *impeachment* do Presidente Collor; e deu início a um processo de estabilização econômica, com o Plano Real dos governos Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. Nos anos 2000, o Brasil conquistou a consolidação da sua democracia, ao eleger Presidente da República um ex-operário e ex-sindicalista.

No campo das políticas culturais, progressivamente, os “guerrilheiros do cotidiano” de Albuquerque Júnior (2007) ocupam espaços estratégicos para defender a essencialidade da cultura como recurso para o desenvolvimento sustentável do país. Essas “ocupações” se dão tanto no campo cotidiano da cultura em sua dimensão antropológica, como em algumas trincheiras dos circuitos organizados da cultura, o que favorece a formação de um poderoso caldo cultural, capaz de reagir à excessiva perspectiva economicista do fazer cultural e de cultivar a noção de cultura como sustentáculo do desenvolvimento integral do homem. Hawkes (2009) nos diz que o pilar cultural só poderá se desenvolver através da ação social local, de forma independente, sustentável e atrativa do ponto de vista multicultural, e com vistas a fomentar o entendimento e a compreensão da função social da atividade cultural. Essa

compreensão é um passo essencial para conceber políticas e programas para o desenvolvimento local, como ele nos diz:

Sem uma consciência ativa dos valores que informam nossas ações, e sem processos claros, criativos e engajados que facilitem a expressão da comunidade e o debate sobre os valores que a embasam, a ação social é desenraizada, sem direção e, em última instância, contraprodutiva. A cultura, como terreno fértil a partir do qual se enraíza a vida social, é instância central para pensar o desenvolvimento. Os valores intrínsecos da cultura – memória, criatividade, conhecimento crítico, ritos, excelência, beleza, diversidade, entre outros – são percebidos como fundamentais para o desenvolvimento humano. (OLIVEIRA apud HAWKES, 2009, p.67).

Oliveira (2009) diz ainda que tal percepção recoloca o papel ativo que cabe à sociedade civil e cada vez mais deslegitima as políticas unilaterais.

A criação de projetos coletivos, a construção de espaços públicos e democráticos - em que a diversidade cultural possa encontrar canais de expressão, em que a pluralidade de manifestações possa se mostrar, em que as diferenças e conflitos, parte constitutiva da cultura, possam se acomodar - exigem um novo olhar sobre o papel fundamental da cultura para a construção de sociedade efetivamente democrática. (OLIVEIRA, 2009, p.67)

No Brasil, esse novo olhar passa pela “inclusão da Cultura na cesta básica” dos brasileiros, como propôs o plano petista, mas com a ressalva de que não basta criar meros consumidores de expressões culturais impostas pelas grandes cadeias de entretenimento ou pelas elites culturais do país, é também necessário garantir espaço para a inevitável abertura democrática dos espaços públicos aos criadores de todo o vasto território nacional, entre os quais, incluem-se os que fazem parte do que se convencionou chamar de *cultura popular*, ao referir-se às expressões culturais das pessoas mais pobres economicamente.

Kliksberg (2001) aponta a frequência com que a marginalidade e a pobreza econômica são acompanhadas por desvalorizações culturais e como se atribuem, inclusive "alegremente", a essas expressões culturais, as próprias razões da pobreza. Por outro lado, ainda há quem acredite na manutenção dessa condição como forma de preservação da “genuína cultura brasileira”. Dessa forma, os pobres sentem que, além de suas dificuldades materiais, há um processo silencioso de "desprezo cultural" com relação aos seus valores, tradições, saberes, formas de relação.

Essa é uma realidade visível em quase 90% dos municípios brasileiros, cuja população não ultrapassa os 50.000 habitantes e, nos quais, a chamada *cultura popular* tem presença marcante. Muitas vezes vistos como fazedores de uma arte *inculta*, a verdade é que esses artistas *orgânicos*, que representam uma importante parcela da população e são responsáveis por expressões e manifestações fundamentais da diversidade cultural brasileira, historicamente foram relegados à própria sorte ou sobreviveram à custa de políticas locais

assistencialistas, utilizadas quase sempre como instrumentos de controle, clientelismo e dominação política. Essas visões discriminatórias e conservadoras só ajudaram a aprofundar a exclusão dos segmentos artísticos populares das políticas públicas, os quais, muitas vezes, não tinham sequer “a consciência da privação das diversas formas de prática cultural” (BOURDIEU, 2007).

Para a tomada dessa consciência, o economista indiano Amartya Sen (2000) defende que o indivíduo desfrute da condição de “agente livre e sustentável” e seja, assim, motor fundamental do desenvolvimento, o que só acontecerá se esse indivíduo for capaz de moldar seu próprio destino a partir de oportunidades sociais adequadas. Só a partir dessa condição, os indivíduos não mais serão “vistos sobretudo como beneficiários passivos de engenhosos programas de desenvolvimento”¹⁴². Ele afirma que a pobreza não é simplesmente a falta ou poucos rendimentos econômicos, mas sim a *privação de capacidades*. Nesse caso, a “capacidade” de uma pessoa, segundo Sen, é “a liberdade substantiva para ter estilos de vida diversos”. A potencialização dessas capacidades faz com que sejam criadas oportunidades para que as pessoas participem das discussões públicas e decidam, inclusive, o que desejam fazer para preservar ou não — se assim o desejar — “os modos de vida antigos”, mesmo que isso represente um alto custo econômico¹⁴³. É a partir dessa perspectiva das capacidades, que o economista defende o direito dos diferentes segmentos da sociedade (e não apenas os socialmente privilegiados) de serem agentes “ativos nas decisões sobre o que preservar e o que permitir que desapareça”. Para Sen, esse exercício envolve direitos humanos no sentido mais amplo, pois atribui importância a capacidades elementares, como o acesso à educação básica, à informação através de meios de comunicação livres e à liberdade de participação no uso geral dos direitos civis. “Não existe a obrigação de conservar todo estilo de vida ultrapassado mesmo a um custo muito alto, porém há a necessidade real — para a justiça social — de que as pessoas possam tomar parte nessas decisões sociais se assim o desejarem”¹⁴⁴.

A partir dessa análise, concluímos que não basta criar ativas de desenvolvimento econômico em qualquer parte do planeta, é mais fundamental que os indivíduos do lugar estejam possuídos de capital social e cultural; aptos para fazer escolhas – individuais e coletivas; que sejam capazes de enfrentar os desafios da contemporaneidade e de construir seus próprios futuros. É esse tipo de empoderamento que irá possibilitar a superação da

¹⁴² Ibidem, p.19.

¹⁴³ Ibidem, passim.

¹⁴⁴ Ibidem, p.277.

dependência social e da dominação política, e que poderá, inclusive, aumentar o que os economistas chamam de “disposição de sacrifício” ou propensão a pagar pelo uso ou consumo de bens culturais que, no contexto das políticas públicas, significa “o quanto parece justo aos agentes individuais que seja investido em determinada ação cultural” (REIS, 2007, p.24).

Ao lado de Amartya Sen¹⁴⁵, Kliksberg (2001) critica a escassa atenção dada às inter-relações entre cultura e desenvolvimento. Essas inter-relações são potencializadas ao se revalorizar “elementos silenciosos e invisíveis”, como visões de mundo, valores, imagens, formas de expressão e comunicação¹⁴⁶. Essa inter-relação, nos últimos anos, tem tomado cada vez mais espaço no debate em torno da formulação de políticas públicas que garantam o direito universal à cultura; o fortalecimento das singularidades locais e do desenvolvimento da economia da cultura. A verdade é que “capital social e cultura podem ser alavancas formidáveis de desenvolvimento se forem criadas as condições adequadas”¹⁴⁷.

Vecchiatti (2004) complementa essa ideia ao citar três períodos que se diferenciam nas suas formas de abordar os problemas referentes à sustentabilidade e, conseqüentemente, de formular e implantar políticas públicas: do pontual para o abrangente; da gestão e articulação territorial; e da cultura como fator de sustentabilidade¹⁴⁸. Para ele, a territorialidade é fundamental para a eficiência das políticas públicas:

A transição para uma abordagem territorial e informacional da sustentabilidade é extremamente importante para a eficiência na geração e implantação de políticas públicas, pois o potencial de desenvolvimento de um país depende, principalmente, de sua capacidade cultural de pensar de forma endógena sobre seus futuros desejáveis. (VECCHIATTI apud SACHS, 2004).

Sachs (2005) vai mais longe, quando afirma que o desenvolvimento depende da cultura, na medida em que ele implica a invenção de um projeto. Para ele, o projeto não pode se limitar unicamente aos aspectos sociais e sua base econômica, ignorando as relações complexas entre o porvir das sociedades humanas e a evolução da biosfera¹⁴⁹. E é essa lógica que diferencia as várias formas de desenvolvimento – o simplesmente econômico ou o desenvolvimento sensível à dimensão cultural, social, ambientalmente prudente e economicamente viável, para o qual se utiliza a expressão *desenvolvimento sustentável*.

¹⁴⁵ Sen e Kliksberg são autores do livro *As pessoas em primeiro lugar - A ética do desenvolvimento e os problemas do mundo globalizado*. Tradução de Bernardo Ajzenberg, Carlos Eduardo Lins da Silva. — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.122.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ VECCHIATTI, op.cit., p.93.

¹⁴⁹ SACHS, op. cit., p.200.

Um desenvolvimento rumo à sustentabilidade é incompatível com o jogo sem restrições das forças de mercado; dependente de um aparato tecnológico eficiente; dependente em grande parte, das ações geradas a partir de percepções individuais e culturais da sociedade. [...] É justamente nesse ponto em que reside a importância das políticas públicas. Somente uma articulação ético política entre essas dimensões poderia direcionar uma revolução social e cultural, reorientando a produção de bens materiais e imateriais, reconciliando o crescimento econômico com as formas de desenvolvimento sustentável. (VECCHIATTI apud SACHS, 2004).

Dessa forma, torna-se imperativo discutir sobre qual desenvolvimento estamos falando e se queremos uma humanidade formada por “beneficiários passivos” ou por “agentes livres e sustentáveis”. Essa escolha é fundamental, do ponto de vista das políticas culturais, porque dados estatísticos — como os do IBGE 2008, vistos anteriormente — podem apontar números absurdamente excludentes do que se chama “cultura legítima”, mas, segundo Barbosa da Silva, Ellery e Midlej (2009), não revelam a imensa pluralidade de modalidades de práticas que os estudos da vida e das práticas do cotidiano deram visibilidade — estudos bem comuns à Antropologia, vale salientar.

Se o viés legitimista – apontando as desigualdades de acesso à cultura legítima – permitia criticar duramente a falta de democratização do acesso à cultura, não dava visibilidade à diversidade de sistemas culturais efetivamente vivenciados. O reconhecimento desta pluralidade implica em outra ideia, a *democracia cultural*. (BARBOSA DA SILVA, ELLERY, MIDLEJ, 2009, p.260).

Os pesquisadores do IPEA também utilizam em sua análise sobre democracia e cultura, a reflexão estratégica de Botelho a respeito de políticas culturais, que separou a cultura em duas dimensões — a antropológica e a sociológica; e dizem que a Constituição Federal de 1988, de forma implícita, reconhece as duas dimensões.

A cultura se inscreve no rol dos direitos políticos e civis, onde estão as liberdades de expressão, consciência, crença, religião e participação, quando se reconhece o pluralismo. E a cultura está no âmbito dos direitos sociais fundamentais, onde se preconiza o pleno exercício dos direitos culturais – *democratização do acesso* (incentivo à produção e apoio à difusão de manifestações culturais). (BARBOSA DA SILVA, ELLERY E MIDLEJ, 2009, p.261).

A construção da democracia cultural e a reorganização e democratização das estruturas sociais, segundo eles, são condicionantes para se obter resultados políticos na dimensão antropológica da cultura. É este aprofundamento nas estruturais sociais que faz com que as transformações pretendidas pelas políticas culturais, na dimensão antropológica, se dêem de forma bem mais lenta, como alertou Botelho (2001).

É importante lembrar que um dos períodos norteadores das ideias mestres que informaram o conceito de cultura da UNESCO, apresentado pela diretora da divisão de

políticas culturais e diálogo intercultural da instituição, Katerina Stenou —*Cultura e Democracia* — aparece nítido aqui neste espaço-tempo estatal. Está claro que a atenção voltada para a diversidade das expressões culturais trouxe à tona o debate em torno da democracia cultural e hoje mobiliza as sociedades em torno da noção de cultura como direito. Ao colocar essas questões “em termos antropológicos”, que faz “perceber coisas grandiosas em pequenas coisas”, Sahlins (2007) apresenta o “novo ecúmeno global” que define o culturalismo como “a consciência da própria cultura como um valor a ser vivido e defendido”¹⁵⁰. Segundo Sahlins, nas duas últimas décadas, essa ideia “irrompeu por toda parte no Terceiro e Quarto Mundos”.

Agora, todos falam de sua “cultura”, ou de algum equivalente quase-local, justamente no contexto das ameaças nacionais ou internacionais à sua própria existência. Isso não significa um simples e nostálgico desejo de tendas indígenas e machadinhas ou outros desses repositórios fetichizados de uma identidade prístina. [...] O que a consciência da “cultura” significa de fato é a demanda desses povos por seu espaço próprio na ordem cultural mundial. (SAHLINS, 2007, p.545)

Tomando o Brasil como referência, as demandas locais por espaço na ordem cultural, foram inicialmente contempladas com a conquista da inserção do direito à cultura na Carta Magna do país, na década de 1980, e tomaram corpo com a forte participação social em torno do debate sobre as políticas públicas da cultura, no período de 2005 a 2010, quando, segundo dados do Ministério da Cultura, mais de 290 mil pessoas (MINC, 2007, 2010) participaram diretamente das definições dessas políticas, nas conferências municipais e intermunicipais, conferências estaduais, seminários e pré-conferências setoriais e nas duas conferências nacionais de cultura. Rubim (2008) destaca na atuação do Ministério, sob o comando do ministro Gil, um embate contra algumas das tradições presentes na história das políticas públicas de cultura: a tradição da ausência e a tradição do autoritarismo. Em relação à primeira, Gil enfatizou continuamente o papel ativo do estado na formulação e implementação de políticas de cultura e fez o MinC trabalhar arduamente para inventar uma nova tradição nesse campo, como Rubim destaca:

O papel ativo do Estado se concretizou em inúmeras áreas culturais. Aliás, o próprio Gil disse que a marca de sua gestão seria a abrangência, contra todas as recomendações de políticos e profissionais de marketing político que viam nisto um perigo. Para além da abrangência de registros, o novo papel ativo do estado se fez em conexão com a sociedade. Ele, várias vezes, afirmou que o público do ministério não eram apenas os criadores e produtores culturais, mas a sociedade brasileira. Deste modo, o diálogo com a sociedade deu substância ao caráter ativo, abrindo veredas para enfrentar outro desafio: o autoritarismo. Ou seja, o essencial desafio de

¹⁵⁰ Ibidem, p.545.

formular e implementar políticas culturais em circunstâncias democráticas foi nitidamente colocado na agenda da pasta. (RUBIM, 2008, p.185).

O materialista Eric Wolf (2003) propõe à Antropologia o estudo da relação entre o modo de poder tático ou organizacional — aquele que controla os cenários em que as pessoas podem mostrar suas potencialidades e interagir com as outras; e o modo de poder estrutural — que organiza e orquestra os próprios cenários e especifica a distribuição e direção dos fluxos de energia. Na perspectiva foucaultiana, este é um termo que se refere ao poder como a capacidade de “estruturar o campo possível da ação dos outros” (WOLF apud FOUCAULT, 2003), no sentido de “governar”, de “ação sobre ação”¹⁵¹. Para Wolf, esse termo, do ponto de vista marxista, busca enfatizar o poder de “dispor e alocar o trabalho social” e molda o campo social de forma a tornar possível alguns tipos de comportamentos, enquanto dificulta ou impossibilita outros. Entendido assim, o termo poder estrutural foi bastante usado nos estudos sobre imperialismo, dependência ou sistemas mundiais.

Suas questões são por que e como alguns setores, regiões ou nações conseguem limitar as opções de outros e quais coalizões e conflitos ocorrem no decorrer dessa integração. [...] elas tocam em muita coisa que acontecem no mundo real, que limita, inibe ou incentiva o que as pessoas fazem ou não podem fazer dentro dos cenários que estudamos. (WOLF, 2003, p. 327)

Em sua análise, Wolf conclama a Antropologia a voltar a debruçar-se sobre o estudo da organização, que se baseia no poder tático, por considerá-la essencial no estabelecimento das relações entre as pessoas. Nesse caso, o poder tático é utilizado para “monopolizar ou partilhar penhores e direitos, canalizar a ação para certos caminhos, enquanto interdita o fluxo de ação em outros sentidos”¹⁵². Naturalmente, essas dinâmicas não se dão sem que haja forças de coalizão e conflito interagindo. O programa Cultura Viva que, principalmente, formou uma rede de criação e gestão cultural, materializada principalmente por meio dos Pontos de Cultura, e articulada com atores locais em suas ações já existentes, fez com que essas dinâmicas acionassem potentes forças de ação e reação. O programa, mais do que um meio, constituiu-se numa experiência na qual o Estado torna-se real e presente, “como entidade próxima e sensível, que reconhece e acolhe os cidadãos em suas realidades” (IPEA, 2009). Por outro lado, o Programa também constituiu-se num “problema” para um Estado que, historicamente, construiu mecanismos jurídico-administrativos excludentes, onde o social tem caráter de assistencialismo; e o cultural, de entretenimento, portanto, nunca prioritário.

¹⁵¹ Ibidem, p.326.

¹⁵² Ibidem, p.333.

Considero que esses instrumentos de análise relacional do poder, propostos por Wolf (2003) — que defende a interação entre história local e relações históricas ao nível global —, poderão servir em futuros estudos antropológicos para o entendimento sobre como uma sociedade nacional da periferia, na era da contratualização liberal — na qual as condições econômicas, sociais e culturais pareciam estar passivamente assentadas sob “condições supostamente universais consideradas incontornáveis”¹⁵³ —, ousa fazer um bolo a partir de uma receita, onde o Estado tem participação efetiva e toma para si a tarefa de reverter a predominância dos processos de exclusão sobre os processos de inclusão, num claro desafio ao poder estrutural. Mesmo com todas as suas históricas deficiências e contradições, ao invés do Estado liberal, o Brasil optou pelo conceito de Estado Social, conforme definição do IPEA (2009), que seria uma “organização institucional complexa apta para criar as condições materiais para o exercício das liberdades”. Nesse caso, o Estado Social não seria neutro, como o liberal, em relação à realização da igualdade que cria condições e oportunidades para a liberdade. Entretanto, “sem prescindir dos objetivos de segurança jurídica e controles da legalidade, que caracterizam o Estado liberal, o Estado Social tem como objetivo jurídico maior a vinculação das políticas públicas ao texto constitucional”¹⁵⁴.

Na primeira Conferência Nacional de Cultura, em 2005, pela primeira vez no país, o poder público e a sociedade civil reuniram-se para debater e estimular um processo construtivo de negociação no campo da cultura, onde diversas contribuições foram ouvidas e avaliadas, na busca do consenso para propostas sobre gestão descentralizada, participativa e transversal; orçamento da Cultura; Sistema Nacional de Cultura; democratização do acesso aos bens culturais; economia da cultura e financiamento da cultura; patrimônio cultural e políticas de museus; democratização dos meios de comunicação e regionalização e descentralização da programação cultural das emissoras de rádio e TV. Dessa Conferência saíram metas e diretrizes subsidiárias para a elaboração do Plano Nacional de Cultura que, conceitualmente, articulou as dimensões simbólica (abordagem antropológica do conceito de cultura), cidadã (acesso universal à cultura) e econômica (a cultura como pilar para o desenvolvimento econômico socialmente justo e sustentável).

O Plano, que hoje é Lei federal Nº 12.343 de 2 de dezembro de 2010, tem vigência de dez anos e, portanto, a sua execução ainda está em andamento, sob os olhos do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), também criado na gestão de Gil, e que, entre outras funções igualmente importantes, tem o papel de propor e aprovar as diretrizes gerais do Plano

¹⁵³ SOUZA SANTOS, op. cit.

¹⁵⁴ IPEA, op. cit., p.13.

Nacional de Cultura, e acompanhar e avaliar a sua execução; bem como atuar como fiscalizador e avaliador da aplicação dos recursos provenientes do sistema federal de financiamento da cultura. O Conselho foi criado em 2007 e, atualmente, é composto de 58 membros, representantes do Poder Público federal, estadual e municipal; dos segmentos artístico-culturais; de entidades acadêmicas, empresariais, fundações e instituições do Sistema S¹⁵⁵; de entidades de pesquisas e de notório saber na área cultural. O CNPC está em processo de renovação, dessa vez, com processo eleitoral aberto à sociedade civil, para inscrição de eleitores e de candidatos às 20 vagas de representantes dos Fóruns Setoriais, nas suas diversas áreas, como arquitetura e urbanismo, arte digital, artes visuais, artesanato, audiovisual, circo, culturas afro-brasileiras, culturas dos povos indígenas, culturas populares, design, museus, entre outras.

No processo participativo das duas conferências, gestores públicos, artistas e produtores de cultura de quase 60% dos municípios brasileiros e das 27 unidades federativas tiveram voz e voto, fundamentados na ideia de *cultura-tal-como-vivida*¹⁵⁶ e, assim como nas nações do sistema central, tiveram a como um direito universal. Para o entendimento da noção do *direito à cultura*, apresento a definição utilizada pela Secretaria de Cultura de São Paulo, quando dirigida pela filósofa marxista, Marilena Chauí, por considerá-la uma das principais artífices do “conjunto de operações conceituais e valorativas” das políticas culturais do Governo Lula. A filósofa define *Cidadania Cultural* como “direito dos cidadãos” e como “trabalho de criação”. Dessa definição, Chauí exclui a corrente confusão entre *cidadão* e *consumidor* ou *contribuinte*, e a tradicional divisão entre *cultura de elite* e *cultura popular*. Para ela, o conceito deve ser livre do *caráter messiânico* e da *pedagogia estatal* atribuído historicamente à dita cultura popular e deverá ser entendido como capacidade para a inovação, experimentação, crítica e transformação. A partir dessas premissas, a filósofa apresenta um conjunto de direitos interligados que constituem a sua noção de *direito à cultura*:

- de produzir cultura, seja pela apropriação dos meios culturais existentes, seja pela invenção de novos significados culturais;
- de participar das decisões quanto ao fazer cultural;
- de usufruir dos bens culturais, através da criação de espaços e condições de acesso para a população;

¹⁵⁵ Sistema que incluem as instituições públicas de direitos privado: SESI, SESC e SEBRAE, todas ligadas às organizações patronais nas áreas da indústria, do comércio e de serviços.

¹⁵⁶ SAHLINS, op. cit., p.316.

- de estar informado sobre os serviços culturais e sobre a possibilidade de participação e usufruto;
- à formação cultural e artística pública e gratuita;
- à experimentação e à invenção do novo nas artes e nas humanidades;
- a espaços para reflexão, debate e crítica;
- à informação e à comunicação.

Como já foi mencionado, muito dessas ideias também fazia parte das reflexões de Gilberto Gil, no final da década de 1980, quando esteve à frente da gestão cultural da capital baiana. Já à época, Gil negava a “hipótese universalista” de que pensar cultura no Brasil deveria se resumir a teatro, cinema, literatura, em suma, às expressões culturais que caracterizam a chamada “cultura legítima”. No “fenômeno cultural global” que ele defendia, a produção da “classe artístico-intelectual” era apenas um segmento — “importante, mas um segmento” —, com o qual a administração cultural deveria se preocupar (GIL, RISÉRIO, 1988, p.234). Por outro lado, Gil rechaça o suposto e mítico “espírito nacional” e coloca em discussão a “diferença” que está “presente em cada fazer do homem brasileiro” e o respeito à diversidade cultural como a “realização democrática de nosso povo”¹⁵⁷. Para Gil, discutir cultura sob a perspectiva antropológica, democrática e popular — não no sentido populista ou cepecista, mas como “a soma dos atos técnicos e expressivos nos quais se inscreve a criatividade de um povo” —, é produzir a luta cultural, a luta ideológica, e “introduzir signos perturbadores num horizonte intelectual estagnado”¹⁵⁸. Essa ideia abrangente da cultura como *ordem do simbólico* (Sahlins, 2007 *apud* White e Boas), que abarca, segundo Sahlins, “toda e qualquer forma de prática humana, inclusive as relações sociais decorrentes delas, sendo tudo constituído e organizado simbolicamente”¹⁵⁹, mantém-se presente na retórica e na práxis do ministro Gilberto Gil, ao longo de sua gestão.

O “do-in antropológico” proposto estimulou uma “autoconsciência cultural” que, segundo Sahlins, a partir do final do século XX, constituiu-se num fenômeno notável na história mundial, quando “a *cultura* — a palavra em si, ou algum equivalente local — está na boca de todos”¹⁶⁰. No Brasil, esse novo capítulo da história das políticas públicas da cultura vem sendo escrito na modalidade polifônica, onde os atores atuam livremente, com pontos de vistas ora divergentes, ora uníssonos; com vozes e posturas pessoais, mas também coletivas;

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.41.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.235.

¹⁵⁹ SAHLINS, *op. cit.*, p.17.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.504.

no contexto de um país onde mais de 60% dos seus agentes políticos (eleitores) exigiam mudanças concretas no conceito de desenvolvimento do país. Algo parecido com o que os habitantes da Nova Guiné chamam de “desenvolvi-gente — uma quantidade maior e melhor daquilo que consideram coisas boas”¹⁶¹. Dentre elas, certamente inclui-se a cultura.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.546.

2.7.2 – O “do-in antropológico” que avivou a cultura

Apesar de considerar que os significados propostos por Chauí sobre o direito à cultura são interligados e compõem o conceito como um todo, durante a gestão do ministro Gilberto Gil, percebe-se que “o direito de produzir cultura” e “o direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural” tiveram maior repercussão nas ações Ministério da Cultura e foram responsáveis pela introdução de políticas públicas de dimensão antropológica na vida cultural brasileira, por meio do programa Cultura Viva, cujo “do-in antropológico” inspirou o nome de uma das ações do MinC mais enraizadas no cotidiano: os Pontos de Cultura. Com o vigor da novidade, palavras como *autonomia*, *protagonismo* e *sustentabilidade* começavam a fazer sentido para os milhares de produtores de cultura brasileiros, sejam das expressões tradicionais, sejam das linguagens contemporâneas; sejam das pequenas cidades, das aldeias indígenas, dos terreiros ou dos grandes centros urbanos. A árvore tridimensional da cultura estendeu-se e alcançou a resposta de pessoas e comunidades que já produziam a *sua cultura* no cotidiano, apesar de “nunca terem sido reconhecidos pelo Governo”, como muitos afirmam. Ao conversar com o coordenador de um dos Pontos de Cultura, em Pernambuco, o ouvi dizer que, mais do que recursos financeiros, os Pontos de Cultura inspiraram “desejo, necessidade, vontade”¹⁶².

No microcenário das políticas públicas contemporâneas de cultura no Brasil, no qual o Estado em todas as suas dimensões — União, estados e municípios —, aliado aos agentes culturais organizados, uniram-se em torno da criação e da manutenção de um programa que rompia com paradigmas históricos na cultura brasileira: o Cultura Viva. Implantado em 2004, a sua ação estratégica foi a identificação e reconhecimento institucional, até janeiro de 2010, de aproximadamente 2500 Pontos de Cultura, espalhados por todo o Brasil. Cada um deles recebe, no total, R\$ 180 mil em três parcelas anuais, para investir no prazo de três anos, conforme projeto definido e apresentado pelo próprio ponto. Além dos Pontos de Cultura, o programa empreendeu outras ações públicas de reconhecimento de iniciativas já existentes no cotidiano das comunidades, como a Cultura Digital (destinada a fortalecer, estimular, desenvolver e potencializar redes virtuais e presenciais entre os Pontos de Cultura), os Agentes Cultura Viva (bolsas para estimular a autonomia e o protagonismo da juventude nos Pontos de Cultura e nas redes juvenis), os Griôs (mestres dos saberes que atuam como

¹⁶² Referência à música *Comida*, do grupo de rock brasileiro Titãs.

memória viva da tradição oral) e o Escola Viva (que aproxima as ações dos Pontos de Cultura com a comunidade escolar para estimular transformações na qualidade do ensino público a partir da criatividade cultural no interior do sistema educacional). Essas iniciativas foram reconhecidas por meio da transferência de recursos financeiros, definidos em editais, e da doação de *kits* multimídias (equipamentos de informática, câmeras e uma ilha de edição de pequeno porte), com o objetivo de interligar os Pontos em rede via internet e de estimular a produção audiovisual de suas próprias atividades, com a abertura de canais de comunicação direta entre o poder público e as comunidades envolvidas no Programa, bem como a interligação entre os Pontos¹⁶³.

A ação do MINC alastrou-se por todo o corpo cultural do país e incorporou-se às dinâmicas próprias das comunidades e pessoas envolvidas. Coube-lhe desenhar o cenário (empreender a ação política e simbólica para a aliança com os arranjos sociais e culturais, sem entendê-los como universos fechados e já dados) e criar as condições para “tornar possível” a ação dos produtores de cultura espalhados pelo território brasileiro (alocar recursos econômicos e estabelecer os mecanismos de participação e manutenção da Rede). Aos agentes culturais organizados — porque, como sabemos, os Pontos partiam de uma estrutura organizacional já existente —, coube a ação de desenvolver as potencialidades locais e, interagir entre si para a formação de uma rede horizontal de “transformação, de invenção, de fazer e refazer, no sentido da geração de uma teia de significações que envolvem a todos” (MINC, 2010, p.11). Um dos criadores do Programa Cultura Viva, Célio Turino, nos diz:

Ponto de Cultura é um conceito de política pública. São organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto com o Estado. Aqui há uma sutil distinção: o Ponto de Cultura não pode ser para as pessoas, e sim das pessoas; um organizador da cultura no nível local, atuando como um ponto de recepção e irradiação da cultura. Como um elo na articulação em rede, o Ponto de Cultura não é um equipamento cultural nem um serviço. Seu foco não está na carência, na ausência de bens e serviços, e sim na potência, na capacidade de agir de pessoas e grupos. Ponto de Cultura é cultura em processo, desenvolvida com autonomia e protagonismo social. (TURINO, 2009, p.64)

O primeiro edital foi lançado em julho de 2004, e teve cerca de 800 projetos inscritos e, a partir daí, o Programa passou a ser o carro-chefe na área cultural do governo Lula. Seu orçamento que, em 2004, era de R\$ 4 milhões, chegou a R\$ 216 milhões em 2010, o último ano de Lula na presidência. Dos 73 Pontos reconhecidos em 2004, o MinC ampliou para mais de 2.500 Pontos e Pontões (grupos ou instituições que articulam a rede Cultura Viva, que

¹⁶³ MINC, 2010, passim.

conecta e mobiliza os Pontos de Cultura e outras entidades da sociedade civil, na perspectiva de capacitar produtores, gestores, artistas e de difundir produtos, numa gestão compartilhada), crescimento que teve maior impulso quando os estados e municípios passaram a formar suas redes de Pontos, em parceria com o Ministério, a partir de 2006¹⁶⁴. Os Pontos representam, essencialmente, a vitalidade da diversidade brasileira e buscou envolver agentes culturais, artistas e grupos artísticos das mais diversas linguagens, experimentações, pesquisas e interações estéticas; grupos sociais e indivíduos que desenvolvem ações de arte, cultura e educação, especialmente de populações de baixa renda, habitantes de áreas com precária oferta de serviços públicos, tanto nos grandes centros urbanos como nos pequenos municípios; comunidades indígenas, rurais, remanescentes quilombolas e itinerantes; professores e quaisquer estudantes, crianças, jovens e idosos, de todos os segmentos sociais.

Mas nem tudo são flores nesse caminho. Os problemas do Programa vieram à superfície a partir do momento em que os Pontos apresentaram suas primeiras prestações de contas, em sua maioria com problemas de execução físico-financeira nos projetos, numa clara demonstração de que os mecanismos de gestão e controle dos recursos estatais existentes ainda não se harmonizavam com a dinâmica da vida cultural e, mais ainda, que o capital cultural existente no campo da gestão cultural do país ainda necessita de incremento de investimentos.

O Cultura Viva que emerge das percepções de seus gestores e daqueles que entraram em contato direto com os Pontos de Cultura, por meio da pesquisa, nos remete a uma realidade pulsante e inquieta. Revela a potencialidade daquilo que já é existente na dinâmica cultural da sociedade brasileira e que se empondera quando reconhecido e apoiado. Contudo, é também desafiado em sua vitalidade, quando necessita ser enquadrado pela lógica da administração pública. Essa tensão entre o que se é – na espontaneidade e nos improvisos do cotidiano – e aquilo que a institucionalização do processo imprime, constitui um dos grandes desafios de transformação. Por um lado, a moldura que a totalização do programa institui, de outro, o cotidiano do trabalho de cada Ponto de Cultura. (BARBOSA e CALABRE, 2011, p.73).

Os problemas nas prestações de contas foram os principais responsáveis pelos atrasos no repasse de recursos pelo MinC. No relatório de Avaliação do Programa Arte Educação e Cidadania – Cultura Viva (MINC, 2009), resultado da primeira pesquisa de avaliação realizada pelo Ipea e pela Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), durante o período de 2007 e 2008, apontam algumas informações importantes para compreendermos o potencial do Programa e, quiçá, algumas pistas para identificarmos os motivos dos avanços e das

¹⁶⁴ Esses dados estão disponíveis em diversos documentos do Ministério da Cultura, relativos ao programa Cultura Viva, além do site do próprio Ministério.

deficiências na gestão dos Pontos de Cultura:

- das 124 mil pessoas que participam diretamente das atividades dos 386 Pontos analisados, quase 70% são da própria comunidade (86 mil pessoas), o que caracteriza o protagonismo social desejado nos objetivos do Programa.
- Das 4.123 pessoas que trabalham nesses Pontos, 67% são da comunidade, sendo que 60% delas são remuneradas, seja via remuneração de atividades realizadas, seja pela comercialização dos produtos e produções culturais, o que caracteriza a capacidade de geração de renda das próprias atividades culturais desenvolvidas pelos Pontos.
- Apenas 18% dos agentes culturais começaram a realizar atividades depois da criação e adesão ao programa, o que demonstra o grau de autonomia dos Pontos de Culturas, que tiveram suas atividades potencializadas, mas a dinâmica social dos circuitos comunitários mostra certo grau de independência em relação ao programa.
- Afora esses agentes culturais que não realizavam atividades anteriormente, 55% dos 386 Pontos pesquisados já eram associações, 14% eram grupos artísticos, 8% eram realizadas por atividades comunitárias e 5% por pessoas e empresas.
- o perfil etário do gestor (coordenador) aponta que apenas 21% possuem até 29 anos de idade e a idade média está acima dos 40 anos, o que demonstra uma baixa participação da juventude adulta na gestão dos Pontos.
- 57% dos gestores têm curso superior, 19% têm superior incompleto e 17% têm nível médio.
- 38% das pessoas que trabalham de forma mais direta nos pontos têm ensino superior e 42% têm ensino médio completo, o que facilita os processos de capacitação;
- 74% dos gestores disseram ter capacitação na área da cultura;
- no entanto, 55% dos gestores entrevistados apontaram a falta de capacitação da equipe como o principal problema de gestão, em especial, na área específica da gestão administrativo-financeira dos Pontos.
- A demanda por cursos de capacitação apareceu em 47% dos gestores entrevistados.
- No relacionamento com o MinC, o principal problema apontado por 89% dos entrevistados, foi o atraso no repasse dos recursos, o que dificulta e, muitas vezes, inviabiliza o cumprimento das atividades planejadas e provoca a evasão do público alvo.

Nesse cenário, a Educação, com todo o seu profundo enraizamento na vida social do país — em todos os níveis de escolaridade —, volta a ser vista como parceira fundamental para a institucionalidade do direito à Cultura. O reencontro se dá, não mais no sentido de que, para usufruir da cultura como direito, o indivíduo tem que estar “adequadamente educado” ou que “deve ter o seu gosto cultural apurado pelo saber escolarizado”, mas no sentido de permitir “vislumbrar uma nova perspectiva, tanto para a Educação quanto para a Cultura como bases que sustentam a formação da cidadania” (MINC, 2010, p.47). O primeiro ministro da Educação no Governo Lula, Cristóvam Buarque, costumava inserir esta reflexão em seus pronunciamentos, com a afirmação de que a separação dos ministérios promoveu uma indesejável ruptura relacional entre os campos da educação e da cultura no país. “Tiraram a alma da educação”, dizia ele, referindo-se à cultura.

Esse reencontro torna-se ação fundamental para a consolidação do programa Cultura Viva, seja por meio da participação das Universidades públicas na capacitação dos gestores dos Pontos; seja para a integração dos Pontos de Cultura com as escolas, “como políticas públicas de colaboração na construção de conhecimento reflexivo e sensível por meio da cultura”. Nesse contexto, a ação *Escola Viva*, dentro do Programa, busca incluir um novo elemento no processo: a comunidade escolar.

O programa se dá a partir da relação que estabelece entre os Pontos de Cultura, as escolas, os educadores e os educandos, contribuindo para a expansão do capital cultura – primordial no processo de soberania, sustentabilidade e desenvolvimento econômico. É a intencionalidade do Programa Escola Viva desenvolver o “saber-fazer” e o “saber-ser” nas diversas manifestações, linguagens estéticas e culturais como propostas de ação para os sujeitos no ambiente escolar. (MINC, 2010, p.47)

Esse restabelecimento da relação entre educação e cultura também é estimulado nos espaços institucionais do campo cultural. Interessa, nessa nova proposta, o educar para ativar nos indivíduos energias capazes de promover a reflexão, a crítica, a participação, a autonomia, o protagonismo da cultura — seja ele criador, empreendedor ou institucional —, na vida social do país.

Em lugar de determinar (ou impor) ações e condutas locais, o programa estimula a criatividade, potencializa desejos e cria um ambiente propício ao resgate da cidadania pelo reconhecimento da importância da cultura produzida em cada localidade. O efeito desejado é o envolvimento intelectual e afetivo da comunidade, criando uma mágica motivadora na qual os cidadãos se sentem cada vez mais estimulados a criar e participar. O programa incentiva o processo de reinterpretação cultural e estimula a aproximação entre diferentes formas de representação artística e visões de mundo. (MINC, 2010, p.10)

A rede criada entre os Pontos de Cultura e os seus Encontros Nacionais, chamados simbolicamente de *Teia*, constituiu-se, em pouco tempo, numa das maiores mobilizações

sociais registradas na história institucional do campo da cultura no país e que, *a priori*, pode ser incluída entre uma das mais importantes contribuições de um país-membro da UNESCO à *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, lançada em 2005. O Programa Cultura Viva, a meu ver, constitui-se num exercício prático dos princípios da Convenção, que estabelece que “a diversidade cultural é uma das raízes do desenvolvimento e do diálogo” (BPI/UNESCO, 2007, p.18). Barbosa e Calabre (2011) consideram o Cultura Viva “um exemplo e esboço de uma verdadeira política pública de promoção da diversidade de atores, expressões e modelos de pensar e fazer cultura”. Para isso, o programa reconhece aqueles que “se mantinham invisíveis” e partilha efetivamente a sua gestão. No entanto, apontam os desafios do programa que eles consideram definitivos e complexos:

[...] no que diz respeito à questão da diversidade cultural, são os de reinventar o modelo de administração pública, superando a naturalização da burocracia, a descentralização de convênios e parcerias, de forma a consolidar uma rede de acompanhamento e avaliação pactuada e realizada entre os entes da Federação e a sociedade civil e, por fim, alçar patamares de sustentabilidade, com especial ênfase no financiamento público e na geração de renda. (BARBOSA e CALABRE, 2011, p.73).

Esses desafios são latentes, inclusive, para os pesquisadores de campo e os gestores federais ouvidos pela pesquisa Ipea/Fundaj, em 2007-2008. Consensualmente, o “grupo focal” pesquisado reconhece os impactos positivos do programa nas realidades locais, ao tornar visíveis os sujeitos, grupos e manifestações culturais, antes considerados secundários nas políticas públicas de cultura. No entanto, a maioria expôs a sua impressão de que o MinC não se preparou institucionalmente para a complexidade do programa, seus desdobramentos e articulações, em termos de pessoal, infraestrutura e fluxos técnicos e administrativos. Todos apontaram a necessidade de se investir em formação e capacitação na gerência e planejamentos dos Pontos. Os pesquisadores de campo verificaram que “são realizadas muitas reuniões e processos coletivos de tomada de decisões, mas que tais instrumentos não garantem eficiência e eficácia na execução dos planos e ações”. E mais, que o Cultura Viva ainda não consolidou uma “comunidade de práticas” capaz de instituir novos modelos de gestão cultural, o que torna o dinâmico processo de transformação desejado bem distante do já instituído, em sua forma estática e estável.

Mas, a meu ver, é exatamente por sua complexidade e desafios grandiosos que o Programa constitui-se numa experimentação concreta do poder transformador da dimensão antropológica no campo das políticas públicas, com profundas repercussões positivas nos circuitos culturais ativados em todo o país e no cotidiano de milhares de brasileiros. E mais,

que os seus resultados quantitativos e qualitativos, bem como os seus problemas jurídico-administrativos, coletados e avaliados sistematicamente, são impulsionadores da institucionalização da cultura e apontam para a necessidade urgente da implantação e consolidação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), também proposto pela gestão do ministro Gilberto Gil, e que se encontra em tramitação no Congresso Nacional, desde 2005.

A proposta de emenda constitucional (PEC 416/2005), já aprovada pela Câmara dos Deputados — que prevê um maior protagonismo dos municípios no Sistema —, agora tramita no Senado Federal para, só então, constituir-se numa Lei Federal e inaugurar um novo momento na institucionalização da cultura no Brasil. Esse novo momento já está em processo e constitui-se num dos maiores desafios já vividos pelo Ministério da Cultura, que é a presença do Estado, integrado pelos três níveis de governo, no planejamento de ações, projetos e programas de políticas públicas culturais do país, com gestão pactuada e regida por Acordo de Cooperação, formalizado entre os entes federativos, com garantias legais para a democratização dos processos decisórios, junto à Sociedade.

A definição e estabilidade dessas políticas deverão ser baseadas nas instâncias de articulação, deliberação e pactuação (Conselhos de Políticas Culturais e Conferências); nos instrumentos de gestão (planos de cultura municipais, estaduais e nacional; e sistemas de financiamento à cultura, formados por Fundos e Leis de incentivo); nos instrumentos estruturadores da cultura (sistema de informações e indicadores e programas de formação continuada) e nos espaços de formulação das políticas específicas, a exemplo dos Sistemas Setoriais, como bibliotecas, museus e patrimônio. De acordo com a proposta, o SNC será o principal articulador federativo do Plano Nacional de Cultura, com mecanismos de gestão compartilhada entre os entes federados e a sociedade civil, executada por meio dos principais elementos constitutivos do SNC — Conselho, Plano e Fundo —, criados e regidos por leis, normas e procedimentos, nos três níveis de governo.

Este é, indubitavelmente, o maior entre todos os desafios até então experimentados no campo das políticas públicas culturais no Brasil, visto que revisa tradições elitistas cristalizadas, transcende os limites dos governos e constitui-se em políticas de Estado, como já ocorre nas áreas da Educação, da Saúde, da Ciência e Tecnologia e das Relações Exteriores. “Políticas, portanto, que exigem continuidade independente dos governos no poder, alicerçadas em interesses estratégicos pactuados socialmente em políticas de prazos, médios e longos” (RUBIM, 2008, p.194). Ao defender o aprofundamento da dimensão antropológica nas políticas públicas de cultura, compactuo com a ideia de Rubim de que “as

políticas podem até emanar do governo”, mas só serão efetivamente transformadas em políticas públicas “se passarem pelo crivo do debate crítico com a sociedade civil”. Gil deixou o Ministério para voltar à sua poesia, mas impregnou sua poética nas políticas públicas brasileiras de cultura, *refazendo... tudo* e abrindo espaços para a expansão dos mais variados ramos da *grande árvore da criação simbólica brasileira*.

3 – AS POLÍTICAS PÚBLICAS DAS MEMÓRIAS

Museu: lugar seguro para ideias inseguras.
(Steve Weil)

De um lugar seguro para a guarda de curiosidades, exotismos e tesouros, à condição de espaço catalisador adjunto das comunidades, que ativa o engajamento, o diálogo, o debate e a controvérsia. É esta trajetória que procurarei seguir neste trabalho, a partir deste capítulo, tendo como protagonista o mundo dos museus. O museólogo norte-americano Steve Weil, nos incita a compreender os museus como um lugar seguro sim, mas para ideias inseguras, como insegura é a vida. Entendo que foi nesta perspectiva que uma nova imaginação museal foi ativada, no desafio de incluir os museus brasileiros na construção de uma política nacional de cultura em sua tridimensionalidade simbólica, cidadã e econômica; e criar condições para a experimentação e para o poder transformador da dimensão antropológica da cultura no campo das políticas públicas. É com este objetivo em mente, que trago aqui um panorama sobre como os debates em torno da construção do conceito de cultura e patrimônio cultural; da cultura e desenvolvimento e da cultura e democracia, repercutiram no cenário museal e inspiraram a criação e consecução das políticas públicas contemporâneas, voltadas para os museus brasileiros. Certamente que esses debates e disputas, por meio das diversas disciplinas que atuam nesse campo — em especial as ciências sociais —, “contaminaram” a Museologia e seus pressupostos. É o que veremos a seguir.

Chagas (1994) afirma que, até o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a Museologia estava claramente definida como "a ciência (logia) que trata dos Museus". Diz que durante muito tempo as investigações científicas — descritivas, teóricas e aplicadas — se orientaram de acordo com este paradigma. E ainda: que os intelectuais, os pesquisadores, os praticantes da museologia tinham, à época, bastante clareza a respeito do seu campo de atuação e de seu objeto de estudo. “O paradigma museal estava estabelecido, assentado, aceito e partilhado pela comunidade técnico-científica operante na área museológica”, sendo, portanto, irrelevante discutir questões que colocassem em cheque os fundamentos da museologia vigente. No entanto, muitos foram os fatores que impulsionaram um novo olhar sobre os museus, seus conceitos e práticas museológicas e, como afirma Moutinho (1993), esse novo olhar tem o conceito abrangente de patrimônio como ponto de partida:

O alargamento da noção de patrimônio e a consequente redefinição de "objecto museológico", a ideia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como factor de desenvolvimento, as questões

de interdisciplinaridade, a utilização das "novas tecnologias" de informação e a museografia como meio autónomo de comunicação, são exemplos das questões decorrentes das práticas museológicas contemporâneas e fazem parte de uma crescente bibliografia especializada. (MOUTINHO, 1993, p.8)

Como veremos, o valor epistemológico da Museologia, enquanto campo do conhecimento acadêmico, teve o seu desenvolvimento tardio, talvez explicado pela “estreita ligação de sua base institucional, o museu, com o Poder (Político e Econômico)”, como afirmou a precursora no Brasil da ideia de uma Museologia Social, ou de sua equivalente, a Sociomuseologia, a professora Waldisa Rússio, que, como veremos adiante, inspirou muitas das ideias fundantes da nova Política Nacional dos Museus.

3.1 Museus: de lugar de coleções a agente ativo do desenvolvimento

Como vimos no primeiro capítulo, as discussões no campo dos museus acompanhavam *pari passu* as rupturas conceituais da cultura e do patrimônio cultural nos diversos campos de estudos das Ciências Humanas e Sociais. Essas disputas teóricas e metodológicas, conseqüentemente, repercutiam e provocavam crescentes rupturas nos modelos vigentes de museu, como nos conta a museóloga paulista Waldisa Rússio, no ano de 1986:

É assim que a Museologia, em suas origens, uma mera descrição do museu e de suas coleções, vai se alçar à posição de estudo das relações entre o Museu e a Sociedade e, finalmente (estágio atual), à Ciência das relações entre o Homem e a Realidade, segundo Gregorová; ou, das relações entre o Homem e sua Herança Cultural, segundo Van Mensch; ou, segundo o nosso próprio conceito, a Ciência do fato museológico, entendido sempre em um processo, e constituído pela relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade, da qual o Homem também participa, num cenário institucionalizado, o museu. (RÚSSIO, 2010, p.138)

Mas foi quando a “ideologia do desenvolvimento” começou a ser introduzida no debate do patrimônio e da museologia, que essa discussão foi intensificada e publicizada, entre outras ações, através da encíclica *Populorum Progressio*, publicada pelo Vaticano, em 1967; do relatório *Os Limites do Crescimento*, publicado pelo Clube de Roma; e dos debates sobre *O Museu a Serviço do Homem, Hoje e Amanhã*, na 9ª Conferência Geral do ICOM, ambos em 1971 (Pereira, 2010, p.35). Este último forçou o museu a reconsiderar as suas responsabilidades para além da simples reconstituição ou transmissibilidade da herança do patrimônio cultural.

Essas contribuições, além de outras, foram precursoras da ruptura expressa na Declaração de Santiago do Chile (1972), documento que delineou as bases conceituais e filosóficas do que se denominou, posteriormente, de *Movimento da Nova Museologia*. Assunção (2010) diz que a Declaração de Santiago, bem como o trabalho de Hugues de Varine, tiveram influência direta na inclusão da frase "a serviço da sociedade" e para o seu desenvolvimento, em 1974, na definição oficial de museu do ICOM, permanecendo até hoje:

(...) uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo, elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais. (COMITÊ BRASILEIRO DO ICOM: 1995 p. 21)

A Declaração foi resultado dos debates da Mesa Redonda de Santiago do Chile, convocada pela UNESCO, em 1972; e organizada pelo ICOM e o Museu de História Natural do Chile, dirigido pela museóloga austríaca Grete Mostny Glasser. Há 40 anos da sua realização, o professor Mário Chagas (2012), em sua conferência *Temos Potência para a necessária indignação museal?*, na Escola de Museologia da Unirio, nos remete ao período da realização daquela que, ainda que despercebida por um bom tempo no Brasil, viria se tornar a grande novidade no mundo dos museus. Chagas (2012) diz que o ano de 1972 foi o marco da alienação dos museus brasileiros, “enquanto o mundo estava em ebulição, os museus estavam alienados”, distantes das experiências, no Brasil, do museu do negro, do inconsciente e do índio; ou do conceito do museu da solidariedade artística, no Chile, que surgiu como movimento em 1971¹⁶⁵, apoiado pelo governo do socialista Salvador Allende (1970-1973). Em Santiago, pela primeira vez, pessoas que não atuavam no campo dos museus, com diferentes linguagens e visões do mundo, foram chamadas a discutir de forma crítica a atuação dos museus. “As pessoas disseram críticas fortíssimas ao mundo dos museus e as pessoas do mundo dos museus acataram essas críticas. Esta foi a grande novidade” (CHAGAS, 2012).

Em sua conferência, Mário Chagas apresentou a metodologia dos trabalhos da Mesa, além dos temas que nortearam os debates e que apresentavam um novo desafio aos museus: a participação ativa nas transformações sociais, econômicas e culturais do mundo, sobretudo, nas regiões em via de desenvolvimento. Um grupo era formado por especialistas, denominados “animadores”, que iriam apresentar a problemática do meio rural, do meio urbano, do desenvolvimento técnico-científico e da educação permanente e as novas tendências em suas respectivas disciplinas; e outro grupo, composto por especialistas em museus com ampla experiência na organização desse tipo de instituição, seriam motivados com as exposições dos “animadores” e, com base em suas experiências, iriam propor soluções ou, melhor ainda, sugerir novas atividades a serem “desenvolvidas nos ou pelos museus, com a finalidade de informar, interessar e despertar a curiosidade intelectual da comunidade e, ao mesmo tempo, proporcionar um meio de estender o campo de ação dos museus”. Esse segundo grupo de especialistas foi designado como “participantes”. Os temas das exposições dos animadores foram selecionados previamente pela UNESCO que, à época, como já vimos

¹⁶⁵ O movimento foi liderado pelos críticos de arte José Maria Galvan (Espanha) e Mário Pedrosa (Brasil) e o Museu da Solidariedade Artística só foi inaugurado em 1999, pela Fundação Salvador Allende.

anteriormente, atuava institucionalmente sob o binômio *cultura e desenvolvimento*.

Chagas (2012) afirma ser este um dos pontos focais dos críticos da Mesa, por inserir os museus dentro da política econômica desenvolvimentista, comum aos países latino-americanos, na década de 1970. No entanto, a ideia de um *museu integral*, apresentada por Glasser, vai além do contexto político-econômico da época, quando afirma que cabe aos museus empenhar-se em “cumprir a sua missão social” e quando vimos a Declaração de Santiago do Chile apontar uma ação para os museus na dimensão antropológica da cultura, ao afirmar que, “por suas características particulares, o novo tipo de museu parece ser o mais adequado para uma ação em nível regional, em pequenas localidades, ou de médio tamanho”. A partir da Mesa Redonda de Santiago do Chile, museu passa a ser, portanto:

Uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais. (DECLARAÇÃO DE SANTIAGO DO CHILE, 1972).

Pereira (2004) diz que o problema desse novo paradigma — de museu a serviço da sociedade como ferramenta do seu desenvolvimento —, é que ele proponha duas ações aparentemente contraditórias que, a partir dali, deveriam fazer parte do cotidiano dos museus: *preservar e desenvolver*.

Que estranho tipo de trabalho seria este, que tentava lutar contra a entropia dos objectos, sabendo-a inexorável? Preservar e Desenvolver constituiria, assim, os termos de uma aparente contradição que nos predispuñhamos seguir. [...] Como conciliar a atitude de preservação e salvaguarda do património, com a atitude activa de participação e intervenção social? O museólogo, no exercício da sua profissão, como deveria encarar e resolver esse problema? (PEREIRA, 2004)

Esse binômio não parece contraditório à luz das concepções da museóloga e professora paulista, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, criadora da primeira pós-graduação em Museologia, no Brasil, que, ao longo de sua existência intelectual e profissional, preocupou-se em aprofundar a compreensão do fenômeno museológico e do exercício da profissão do museólogo, onde o verbo desenvolver, guarda íntima relação com o ato de agir. A ação de preservar, acrescida da informação, poderá tornar-se impulsionadora da mudança.

[...] o trabalhador de museu é de fundamental importância para a manutenção do trinômio orientador do processo cultural: esse trinômio consiste em três atividades distintas e interligadas, a saber, **preservar**, **informar** e **agir**. No processo cultural, a ação de preservar implica em criar uma **memória**, cujo repertório serve à **informação**, que por ser conscientizadora procede toda a **ação modificadora**, geradora de novos fatos culturais. Este circuito exige, pela sua própria dinâmica, a intervenção de agentes culturais extremamente participantes, conscientes e críticos.

É aí que se interligam as palavras: **museologia**, **museu**, **museólogo**. (RÚSSIO, s.d., 2010, p.232, grifos da autora).

Considerando-se a nítida opção da Declaração de Santiago do Chile pela dimensão antropológica da cultura como recurso para o desenvolvimento local, qualquer tentativa de acusação de desenvolvimentismo imputada à Mesa, torna-se inócua. É ainda mais sem sentido, quando vemos que um dos agentes mais atuantes na Mesa foi o diretor do Conselho Internacional dos Museus (ICOM), de 1965 a 1974, e animador de desenvolvimento comunitário, o francês Hughes de Varine, criador do *Ecomuseu da Comunidade Urbana Le Creusot-Montceau*, em 1971, primeira experiência do gênero no mundo, que viria revolucionar, definitivamente, o campo dos museus.

O espírito visionário de Varine foi ainda responsável pela associação das ideias do educador e filósofo Paulo Freire à museologia, que tiveram peso fundamental nas suas ações de desenvolvimento comunitário, espalhadas por quase todos os continentes. Varine dedica a Freire o conceito de “cultura viva”, forjado como norteador do processo de desenvolvimento cultural e global. Paulo Freire defendia que “só a educação seria capaz de emancipar o indivíduo e torná-lo protagonista do seu próprio desenvolvimento” e que isso só seria possível “por meio de uma ação cultural libertadora”, que problematiza, que possibilita ao indivíduo a “compreensão crítica da verdade de sua realidade”. Ao defender este princípio, Freire diz que “não se pode aceitar, em tal forma de ação, a transferência de conhecimento, que implica sempre na existência de um polo que sabe e na de outro que nada sabe” (FREIRE, 1981). A partir da colaboração teórica freiriana, Varine passou também a considerar o patrimônio associado à vida e ao contexto do desenvolvimento local e comunitário, no sentido de que só haverá engajamento das pessoas para o desenvolvimento de um lugar, se este for compreensível e participativo, e se estiver inscrito na cultura própria de cada membro ou de cada grupo da comunidade.

[...] pode-se dizer que é preciso antes de tudo que o agente de desenvolvimento e o projeto de desenvolvimento que ele traz aprendam a língua dos habitantes do local. Que eles sejam capazes de falar, que eles traduzam os dados e os programas tecnocráticos nesta língua e, inversamente, que eles retraduzam nas línguas tecnocráticas, as ideias, as reações e as proposições desses habitantes. (VARINE, 2012, p. 113)

É sob o impacto de ideias como essas que, no início dos anos 1980, a ruptura se dá com maior nitidez. E é também nesse período que se consolida na UNESCO a virada epistemológica do conceito da categoria de cultura, que assume definitivamente feições de uma perspectiva antropológica (PITOMBO, 2007, p.129). Em 1982, no México, durante a

Conferência Mundial sobre Políticas Públicas (Mondiacult), a instituição forja uma nova definição de cultura: “*um conjunto de aspectos distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças*”. É, sobretudo nessa década, que alguns pensadores começaram a recolocar questões que pareciam já estar respondidas para os “que estavam em paz com a museologia normal”:

Quem nasceu primeiro a museologia ou o museu? O que é museologia? O que é museu? Qual a relação da museologia com o museu? Qual é o objeto de estudo da museologia? Existe uma metodologia museológica? Existe uma museologia que independe da instituição museu? Qual é o papel social do museu e da museologia? A neutralidade científica e política da museologia não será uma balela? (CHAGAS, 1994)

Dúvidas que aprofundavam a crise, mas que propiciava a produção de muitas concepções sobre museu e patrimônio museológico, debatidas por museólogos, antropólogos, historiadores e pelo vasto campo disciplinar de profissionais que atuavam nos museus. O momento de incertezas e crises foi, portanto, um tempo de oportunidades para a renovação e, quiçá, para a inovação.

A crise, na verdade, possibilitou a produção de definições do papel dos museus, em suas mais variadas formas. O museólogo Peter Van Mensch (1994, p.3) faz uma análise da discussão museológica dentro (e fora) do ICOFOM e resume essas discussões da seguinte forma:

- a** - A museologia como o estudo da finalidade e organização dos museus;
- b** - A museologia como o estudo da implementação e integração de certo conjunto de atividades, visando a preservação e uso da herança cultural e natural:
 1. dentro do contexto da instituição museu;
 2. independente de qualquer instituição.
- c** - A museologia como o estudo:
 1. dos objetos museológicos;
 2. da musealidade como uma qualidade distintiva dos objetos de museu.
- d** - A museologia como o estudo de uma relação específica entre homem e realidade.

Essas discussões iniciaram-se nos anos 1960, quando surgia uma profunda inovação teórica e metodológica na construção do conceito de Museologia, criada por diversos pensadores e autores que abraçaram a causa da construção epistemológica no campo da Museologia. Em 1965, o filósofo, músico, diretor de museus e professor Zbynek Z. Stránský enuncia que no campo da Museologia, o importante para o desenvolvimento dos seus estudos ou sua *tendency of knowledge*, não é o Museu — definido por ele como fenômeno. Com essa ideia, Stránský diz que é importante saber:

Se o fenômeno estudado existe e continua em desenvolvimento, estando sua existência condicionada, tanto histórica, como socialmente, isto é — se o fenômeno tem uma certa missão e propósito. A partir deste sentido e propósito, podemos concluir não apenas o que ele é, mas também o que foi e o que será no futuro” (STRÁNSKY, 2008, p.102).

Ao defender a museologia científica, Stránský inicia a formação da base teórica da disciplina e diz que a teoria museológica e a museologia têm sua própria história, muito diferente da história dos museus. Foi nesse caldo de debates que “a museologia como o estudo dos museus” se tornou um paradigma atacado por diversos trabalhos acadêmicos com o intuito de criar novos paradigmas na construção epistemológica da Museologia. Autores como Ilse Jahn (1980), Zbynek Zbyslav Stránský (1980), Anna Gregorová (1980), Waldisa Rússio (1981), Klaus Schreiner (1982), entre outros, se colocaram nas trincheiras do debate para afirmar uma nova forma de pensar a Museologia.

Quanto mais esse tiroteio de ideias era acirrado, mais a realidade demonstrava que o paradigma vigente já não fornecia respostas aos questionamentos do campo científico. “A desconstrução de teorias joga um jogo bastante importante dentro do campo científico. Não haveria razão para se buscar construir uma teoria nova, se a anterior não estivesse em colapso, se a anterior continuasse respondendo aos problemas criados pelos pesquisadores” (CHAGAS, 1994, p.14). Mas todos os autores, os da “museologia normal” e os que buscavam uma “nova museologia”, pareciam estar de acordo numa coisa: a de que os museus deveriam atuar no desenvolvimento da sociedade. A diferença está em saber qual é o tipo de desenvolvimento que defendem.

Ao nos debruçarmos sobre as teorias museológicas de Stránský, vimos que é exatamente em 1980, em *Sobre o tema Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?*, que o estudioso declara o seu inevitável alinhamento ao pensamento museal contemporâneo ao incluir o desenvolvimento da sociedade como papel fundamental dos museus. A teoria museológica, ou a ciência museológica, como ele afirmava, só terá direito de existência e de

um futuro desenvolvimento, se estiver pronta a atender às necessidades e requisitos concretos da sociedade presente:

Se levarmos em conta que o fenômeno museu, ainda que sob variadas formas e concepções, acompanha praticamente todo o processo de formação da cultura humana, é lógico que ele tem o seu lugar e sua missão especial também na sociedade atual. Se os museus se desenvolvem em sintonia com o desenvolvimento da humanidade, e se a teoria museológica se desenvolve de modo similar, segue-se que a teoria como a prática museológicas só podem existir e preservar seu direito a um desenvolvimento futuro se lograrem manter-se em devida relação com o desenvolvimento geral da sociedade. (STRÁNSKÝ, Trad. Scheiner, p.104, 2008)

Em 1979, André Desvallées afirma a Museologia como a ciência que estuda a relação específica entre Homem e Realidade, tendo como seu objeto de estudo a *Musealidade*. Muitos autores usaram e abusaram do termo *musealidade*, mas hoje estamos em acordo com Chagas que, ao questionar essa museologia — na verdade compreendida como estudo dos objetos museológicos, ou mesmo, como o estudo de uma qualidade distintiva dos objetos de museu —, acusa-a de ser “tão limitada quanto à compreensão da museologia como sendo a ciência dos museus”.

Essas diversas reflexões, colocavam o campo da museologia em xeque, numa crise articulada, entre outros fatores, com as crises no âmbito das disciplinas científicas vinculadas aos museus, como a Antropologia e a História; ou com o surgimento de novas tipologias de museus – os ecomuseus e os museus comunitários, museus de vizinhança e etnomuseus – que abalou todas as convicções do paradigma que — em alusão à “ciência normal” de Thomas S. Kuhn —, Chagas denomina de “museologia normal”. Ele observa que, num primeiro momento, esses novos tipos de museus sacudiram as estruturas dos museus tradicionalmente constituídos e, a partir daí, até alguns desses museus passaram a constatar que a “museologia normal” já não respondia satisfatoriamente às questões colocadas. Vale lembrar que é, nesse mesmo período, que a agenda do desenvolvimento promove um impacto poderoso nos museus e muda definitivamente o modo de pensar museologia, por isso Stránský analisa que a crise nos museus “refletiu as contradições entre os requisitos do desenvolvimento social e o estágio que os museus haviam alcançado”. Crise oportuna, que torna o campo dos museus mais fecundo para o nascimento de uma “museologia extraordinária”, advinda da criação de novos paradigmas.

Nova Museologia é a palavra de ordem que encontra ressonância nos que estavam em guerra contra a “museologia normal”. Era preciso construir um novo paradigma, que tirasse os museus e a museologia da zona de conforto em que se encontravam até então. Foi esse grupo

de praticantes dos ecomuseus, museus locais, comunitários, populares, que, em 1984, no Canadá, se reuniram para discutir e escrever a Declaração de Quebec, na qual afirmavam que:

[...] eram antes de tudo preocupados com a melhoria das condições de vida, do desenvolvimento das populações e dos seus projetos para o futuro. Os princípios da nova museologia também foram claros: é, "em certa medida, se tornar uma das possíveis formas de aproximação dos povos, por seus próprios conhecimentos mútuos, para o seu desenvolvimento cíclico e seu desejo de criação fraterna de um mundo que respeite sua intrínseca riqueza". (ASSUNÇÃO, 2010)

Um ano depois, em Lisboa, o Movimento Internacional para a Nova Museologia (MINOM) é criado. Pereira (2004, p. 41-42) afirma que, ao analisarmos o percurso, desde quando *museu* era entendido como “Gabinete de Curiosidades” até o aparecimento do MINOM, poderemos vislumbrar o surgimento das várias concepções de desenvolvimento no campo museal: de uma noção de desenvolvimento que se baseava apenas nas relações com as instituições e os indivíduos com determinado grau de instrução e estatuto social; até o reconhecimento da “museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, baseada na igualdade de oportunidades, bem como a inclusão social e econômica”. Dentro dessa perspectiva, Moutinho acrescenta:

Mais do que uma função muito técnica que deriva do entendimento do museu como uma instituição a serviço de objetos museológicos, museus são cada vez mais considerados como instituições que prestam serviços. Nesse sentido, eles têm que ser entendidos como qualquer atividade de serviços. Museologia e museus (no contexto da economia de serviços culturais) assumiram um papel de destaque na economia de serviços em geral, que hoje representa 50 a 70% do Produto Interno Bruto dos países mais desenvolvidos e tomou um lugar crescente na maioria dos outros países. (MOUTINHO, 2010, p.30, trad. do autor)

Pereira (2010) diz que, paralelo às mudanças profundas no modo de pensar museu, também se desenvolviam as diversas formas de praticar museu, através das quais, a profissionalização; a democratização; o serviço educativo e a participação da comunidade se constituíram nos principais fatores impulsionadores dessa mudança. Mas Assunção (2010) alerta:

Hoje, falamos de desenvolvimento sustentável, inclusão social, diversidade cultural, multiculturalismo e harmonia social. Estes conceitos não são mágicos, e temos de ser críticos sobre o fato de que muitas vezes eles funcionam mais para dar uma ilusão de mudança ao invés de promover uma mudança real. (ASSUNÇÃO, 2010, p.27)

Essa preocupação de Assunção, no campo dos museus, se aproxima da ideia de instrumentalização da arte e da cultura, que Yúdice (p.27, 2006) diz servir: “ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da UNESCO pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para

estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano”. Uma das consequências dessa instrumentalização, diz Yúdice, é a proliferação de museus para o turismo cultural e, para demonstrar o lugar das artes e da cultura na sociedade americana, cita o crescente número de franquias de Guggenheim no mundo.

Não obstante, menos de dez anos após a primeira edição de “*A conveniência da cultura*”, até o nobre Louvre se rendeu aos petrodólares de Abu Dhabi, capital dos Emirados Árabes Unidos, o que parece consolidar uma nova modalidade de museu – como um modelo de negócio, fruto de poderosas relações econômicas e políticas numa cultura transnacional. O polêmico acordo permitirá o uso do nome Louvre numa das mais ricas cidades do planeta, à qual o Museu cede a sua distinção durante 30 anos e recebe €450 milhões como contrapartida. A França receberá ainda as cifras de €190 milhões pelo empréstimo de 300 obras de arte do acervo do Louvre de Paris; de €195 milhões pela organização de exposições temporárias — também com acervo francês — e mais €165 milhões a serem recebidos pela Agência Internacional dos Museus da França, órgão responsável pela gestão do Louvre Abu Dhabi e pela seleção e contratação de pessoal, inclusive o quadro de desenvolvimento cultural e científico do “novo Louvre”. Ao todo, o contrato deve alcançar a cifra de €1 bilhão.

Mas os investimentos transnacionais em cultura, em megamuseus propriamente dito, não param por aí. Segundo reportagem do jornal *O Globo*¹⁶⁶, o desejo dos governos do Catar e dos Emirados Árabes Unidos é mudar para o Oriente Médio o eixo cultural do mundo no século XXI. “Em 135 quilômetros quadrados, as duas potências erguem sete megamuseus ao mesmo tempo e investem mais de US\$ 28 bilhões na empreitada [...]”. Quase todos os museus têm projetos assinados por arquitetos vencedores do prêmio Pritzker, considerado o “Nobel de Arquitetura”: Jean Nouvel (França), Frank Gehry (EUA), Norman Foster (Inglaterra) e I.M. Pei (China). Até 2017, a Saadiyat Island, conectada a Abu Dhabi por uma ponte monumental, sediará as filiais do Louvre e do Guggenheim, além de uma instituição histórica gerida pelo British Museum. No vizinho Catar, que até 2007 não dispunha de nenhum museu, em cinco anos foram criados três megainstituições em sua capital Doha, e um quarto museu está em construção, com previsão para inaugurar em 2016. “É assim que os Emirados e o Catar planejam deslocar para suas capitais a rota da cultura mundial no século XXI. A ideia dos governos é que Abu Dhabi e Doha substituam, até o fim da próxima década,

¹⁶⁶ A reportagem *Emirados Árabes Unidos e Catar constroem megainstituições de arte* foi realizada pelas jornalistas Audrey Furlaneto e Cristina Tardáguila, em março e abril deste ano, à convite da Qatar Museums Authority e da Sharjah Art Foundation — instituições criadas pelas respectivas *sheikhas* Al Mayassa, eleita “rainha da cultura” pela revista *The Economist*; e Hoor Al Qasimi, que faz parte do conselho do MoMA PS1, em Nova York, e do comitê curatorial da Bienal de Berlim 2012. Publicada no jornal *O Globo*, em 06/05/12.

potências como Paris, Londres e Nova York” (O GLOBO, 2012). Um dos obstáculos a ser vencido pelos investidores árabes é a intolerância de autoridades políticas e religiosas que, em 2011, mandaram remover três obras de arte de eventos culturais realizados nos Emirados Árabes Unidos, por considerarem de conteúdo político e sexual.

Esse mega projeto cultural faz parte das estratégias de desenvolvimento dos dois países, diante da expectativa de diminuição das reservas mundiais de petróleo e gás natural — produtos que hoje são base de suas economias. “Os árabes enxergaram na cultura uma forma de manter a pujança da economia local. Constroem museus, atraem turistas, ganham prestígio e permanecem ricos”.

— Por que não investir em cultura? — questionou, um tanto incomodado, o xeque Abdul Rahman Al Owais, atual ministro da Cultura dos Emirados, ao ser entrevistado pelo GLOBO. — Ninguém perguntou aos EUA por que queriam os edifícios mais altos do mundo. Ninguém perguntou à França por que construiu seus museus. Por que, agora, questionam nosso investimento em cultura? A arte é a única linguagem que não precisa de tradução. Por isso, está, sim, entre as prioridades do governo. (O GLOBO, 2012)

Esses novos tipos de museus são efeitos da crescente cultura transnacional que, “apesar da circulação global, ou talvez por causa dela”, fez emergir uma nova divisão internacional de trabalho cultural “que imbrica a diferença local com administração e investimento transnacionais” (YÚDICE, 2008, p.17). O que parece ser uma tendência mundial em expansão, já encontra os opositores no caminho. Mais de duas mil pessoas, entre intelectuais e trabalhadores de museus, assinaram uma petição contra o acordo Louvre-Abu Dhabi, que consideram “uma mercantilização da arte”. A diretora honorária da instituição Museus da França, órgão responsável pela gestão do Louvre Abu Dhabi, Françoise Cachin, publicou artigo no *Le Monde Diplomatique*, intitulado *Les musées ne sont pas à vendre*, no qual diz concordar com a exibição de obras de arte em outros países — se a sua condição o permitir e se a sua segurança é garantida — mas que seja de forma livre e como parte dos eventos que contribuam para o conhecimento e para a história da arte. “Esse foi, até agora, um imperativo científico e moral”.

No artigo, Cachin critica a política cultural norte-americana, cujos museus com raríssimas exceções dependem do capital privado, e acusa o Museu Guggenheim em Nova York de ser o pioneiro da exportação desastrosa de suas coleções em todo o mundo, e que ainda se orgulha de ser um “negócio de entretenimento”. Em meio à crise financeira que abate a sociedade americana, esse modelo de negócio passou a ser questionado nas ruas, nos museus e nas galerias de arte de Nova Iorque. Embalados pelo movimento *Occupy Wall Street* (OWS), um grupo de artistas, curadores e trabalhadores de museus, além de cidadãos comuns,

criaram o *Occupy Museums*, grupo de ação dentro do movimento OWS, que visa reocupar galerias de arte e museus e lançaram um manifesto:

Começamos a ocupar os museus em Nova York. Nós dançamos e cantamos em suas portas, e realizamos assembleias abertas, para criar um espaço de diálogo destemido em nome dos 99%. Mais e mais pessoas se juntam a nós. Os Museus devem ser responsáveis com o seu público. Eles ajudam a criar as nossas narrativas históricas e símbolos comuns. Exercem um enorme poder dentro da nossa cultura e sobre o mercado de arte inteira. Ocupamos os museus, porque eles falharam conosco. Como o nosso governo, que já não representa o povo, os museus têm se vendido pelo maior lance. Esta luta não será fácil. Estamos começando a desmascarar um sistema cultural da desigualdade e da exploração, que tem raízes antigas. Mas nós não vamos esperar que futuras gerações assumam essa luta. [...] À medida que procuramos espaços horizontais de diálogo e colaboração, começamos a preencher o vazio do mercado da arte capitalista com o calor do significado e da convicção de que a arte é uma necessidade, não um luxo. (OCCUPY MUSEUMS, 2011, tradução nossa).

Ironicamente este conceito de museu *franchising*, que parece ser uma tendência em expansão na museologia contemporânea, parece proliferar ao lado das inúmeras possibilidades de musealização de culturas locais que emergem especialmente nos países do chamado Terceiro Mundo, nas quais, “os homens tendem a substituir os objetos” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.408). No Brasil, contudo, o ex-diretor de processos museais do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e um dos responsáveis pela criação e implantação da nova Política Nacional de Museus, o museólogo Mário Chagas, é contundente sobre o Louvre Abu Dhabi:

Aquilo sequer é uma valorização da cultura. A gente está sendo levado a acreditar nisso. Não é isso que faz o benefício da Humanidade. Não é isso que faz o benefício da sociedade. Não é disso que nós estamos precisando concretamente. Não é desse tipo de museu. Não aporta novidade alguma. É uma repetição do mesmo e uma celebração do capitalismo na sua pior espécie, que é o capitalismo que despotencializa tudo. Captura e despotencializa. Não tem capacidade de mudança. (CHAGAS, 2012, UNIRIO).

Em verdade, a única mudança proposta por esses “mecenas” do século XXI está explícita no sítio do *Qatar Museums Authority*, cuja *Visão* é tornar-se “um líder global no mundo dos museus, arte e patrimônio”. Trata-se, portanto, do uso puro e simples da cultura para o desenvolvimento do capital, onde a cultura transforma-se na própria lógica do capitalismo contemporâneo. Yúdice (2006, p.35) chama essa transformação de “culturalização da economia”, regida por acordos comerciais e pela propriedade intelectual, cuja transformação, segundo Rifkin (2000), desafia “muitos dos nossos pressupostos básicos a respeito do que constitui a sociedade humana”.

3.2 A Museologia brasileira, suas inspirações e aspirações

Sente-se a decisão dessa gente em se manifestar
 Sente-se o que a massa sente, a massa quer gritar:
 “A gente quer mu-dança
 O dia da mu-dança
 A hora da mu-dança
 O gesto da mu-dança”.
 (GILBERTO GIL, 1989)

Em 14 de janeiro de 2009, dentro das novas políticas públicas instituídas no Brasil, durante o governo Luis Inácio Lula da Silva, o Estatuto de Museus foi promulgado. Logo no primeiro artigo, o Estatuto apresenta a definição de museu, à qual, além das funções básicas inerentes a essas instituições, acrescentou-se os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território, visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades. A Lei Nº 11.904/2009 coloca entre os seus princípios fundamentais, a “valorização da dignidade humana”, a “promoção da cidadania” e o cumprimento da “função social dos museus”. A nova Lei tem como base a Política Nacional de Museus (PNM), documento oportunamente lançado em 2003, mas que é fruto do acúmulo de discussões e documentos produzidos por profissionais de museus do Brasil inteiro.

A Política Nacional de Museus, capitaneada em seu nascedouro pelo então Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN), estabelece orientações para a formulação de políticas públicas voltadas para os museus nos seus vários campos de atuação. “Ainda que a Política Nacional de Museus tenha sido lançada como um documento, avaliado e amparado pelo Estado republicano, o segredo do seu funcionamento está no seu caráter de movimento social, de ação que extrapola as molduras políticas convencionais” (MINC, 2006, p.14)¹⁶⁷. Entre os seus princípios orientadores, destaca-se o de “estímulo e apoio à participação na Política Nacional Museus e nas ações de preservação e gerenciamento do patrimônio cultural brasileiro, dos museus comunitários, ecomuseus, museus locais e museus escolares” (MINC, 2006, p.15), o que demonstra sua adesão à dimensão antropológica no campo das políticas públicas.

Desde 2003, a Política Nacional de Museus está sob o comando do antropólogo José Nascimento Júnior e também, até o início de 2012, do museólogo, cientista social e poeta, Mário Chagas que, na década de 1980, dirigiu o Museu do Homem do Nordeste (MUHNE) da

¹⁶⁷ Texto de apresentação da Política Nacional de Museus, no relatório de gestão 2006 do DEMU/IPHAN.

Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Já naquele Museu, Chagas traçou algumas linhas iniciais dos conceitos que viriam a nortear a sua ação na formulação da Política Nacional de Museus, documento forjado a partir de uma ampla mobilização e participação dos profissionais dos museus, dos vários estados brasileiros. Em 1994, Mário Chagas dá o tom do que ele entendia como “a missão da musealidade”, durante conferência proferida no V Fórum Nordeste de Museologia, em Recife:

[...] A concentração nos objetos afasta a museologia do campo das ciências humanas e sociais, e parece desconsiderar o espaço de manifestação desses objetos, bem como a relação dos mesmos com o homem/sujeito - criador, conservador e destruidor de bens culturais. O objeto museológico, seja ele qual for, só tem sentido em relação. (CHAGAS, 1994)

Declaradamente alinhada à ideia de uma museologia social, a instância pública instituída para o desenvolvimento dos museus brasileiros estabelece relações institucionais e políticas com o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINON). No Brasil, a inspiração vem da produção teórica e metodológica, comprometida com os processos de transformação social, desenvolvida pela museóloga e professora Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, considerado “inovador, ousado e inspirador de uma museologia popular” (MINC, 2006, p.13).

Certamente à museóloga socialista-marxista pode ser creditado o pioneirismo da discussão no Brasil sobre os pressupostos epistemológicos da Sociomuseologia, que hoje norteiam a Política Nacional de Museus e que estão muito próximos da "relação profunda entre o Homem e o Objeto", preconizada por Rússio como “fato museológico”. Este conceito foi inspirado no “fato social total” de Mauss que, em seus estudos, credita às sociedades ditas arcaicas ou primitivas, a capacidade de reunir todas as esferas da prática social, ainda que condicionadas a um sistema de obrigações, sem permitir a hegemonia de nenhuma dessas esferas, como acontece em relação à esfera econômica nas sociedades contemporâneas. Se para Mauss, a organização social, econômica, religiosa e política das sociedades ditas civilizadas não se constituem no único destino para a Humanidade; para Rússio, em seu universo político-profissional, a Museologia instituída até então, não poderia constituir-se no único caminho para a sociedade brasileira, porque “o Homem, parte da realidade à qual pertence, tem o poder de agir sobre ela e transformá-la”. Por isso, defendeu “uma Museologia que se situe no social e que dele não fuja...” (1980), que seja agente dos processos de humanização e de respeito à vida.

Em seu modo de ser coerente e contundente em suas ideias, mesmo nos momentos de extrema repressão das liberdades individuais e coletivas no país, Rússio não abria mão da

presença dos movimentos sociais nos museus brasileiros e vice-versa, o que poderia constituir-se num verdadeiro exercício de dom e contra-dom. Para Bruno, Fonseca e Neves (2011, p.13), o estilo de Rússio, na escrita e na fala, “revela um olhar sensível voltado às reciprocidades entre o poder e os despossuídos e entre a necessidade de estabelecer museus comprometidos com as mudanças sociais e as críticas contundentes aos museus que abandonaram a noção de processo”. Para esses, Rússio mandava um recado: “a organização do museu não pode alienar-se do processo social, como um todo; é esta atitude esquivada de alheamento que o vem condenando, sistematicamente, ao esquecimento” (BRUNO, FONSECA e NEVES *apud* RÚSSIO, 1977, p.133). Por essa compreensão do fato museológico que se processa na instituição museu, não interessa a Rússio que o museu seja reconhecido apenas por quem o criou ou implantou, nem apenas pelo sistema ou órgãos do Poder, mas, fundamentalmente, que ele tenha o *reconhecimento público*, a partir da ideia de que os museus devem ser feitos *com a comunidade* e não *para* a comunidade. É por isso que, em suas várias produções acadêmicas e político-administrativas sobre a profissão do museólogo, Rússio o compreendeu como um *trabalhador social*, expressão que ela toma emprestada de Paulo Freire e Florestan Fernandes, no sentido de que não se trata apenas de exercer a função social do trabalho, mas de trabalhar conscientemente com o social, em colaboração com a mudança.

Com o seu genial toque de petulância intelectual, mesmo pensando e atuando na chamada região periférica das economias centrais capitalistas, Rússio pode ser alçada à agente atuante do pensamento museal da vanguarda internacional, pois, já em 1977, defende na academia a ideia de museus como agentes de desenvolvimento em sua dissertação de mestrado. Não no sentido do desenvolvimento/crescimento, comum à sua época, mas um desenvolvimento utópico, que move o Homem para a ação, para o futuro, em constante rebelião contra uma realidade que necessita mudar. Uma utopia moderna, que propõe transformações, entendida como um *plano de mudança social* (MANNHEIM, 1929).

Neste momento, não se exigirá do Museu apenas a possibilidade de reinterpretar o passado ou de possibilitar a compreensão do presente; nele se irá procurar o agente do processo de “modernização”, o estimulador de uma consciência crítica e de uma visão humanista; o instigador de amortecidas capacidades de indagar, de julgar, de criar; o deflagrador de um processo no qual o homem se coloque como fruidor e agente de vida cultural; o conscientizador do processo histórico, do Homem como ser histórico. O Museu é, assim, e deve ser cada vez mais, o agente da utopia. (ARAÚJO *apud* RÚSSIO, 2009, p.103)

Muitas vezes combatida, por vezes esquecida propositadamente, a verdade é que Rússio contaminou uma importante geração de museólogos que, de alguma forma, teve

contato com o seu arrebatador espírito revolucionário. Mário Chagas é um desses museólogos que foi “tocado” pela professora Waldisa Rússio. Em entrevista pessoal a este trabalho, realizada durante o IV Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários - IV EIEMC, em Belém do Pará, no dia 13 de junho de 2012, Chagas emociona-se ao narrar o seu primeiro encontro com Waldisa Rússio, o momento de empatia que o fez projetar a si mesmo nas palavras e atitudes daquela professora, durante o Seminário *O Museu e a Criança*, realizado no Museu do Primeiro Reinado, em 1979, no Rio de Janeiro:

— Era o meu último ano de Museologia. Tinha um grupo de estudantes que era de São Paulo... E ela dando uma cobertura para aqueles estudantes, apresentando um trabalho. Eu comecei a olhar para aquilo e falei: “o que é que é isso? O que é que está havendo? Que mulher é essa? De onde ela veio?” [...] Ela trouxe coisas que eram completamente inovadoras, falava de museus de fábricas. Eu conseguia entender certas coisas, ela falava de coisas que, pra mim, faziam todo o sentido. Ela pensava a hipótese de trabalhar só com fábrica mesmo. Levar as pessoas para conhecerem as casas de pequenas fábricas, para saberem o que é isso. Na apresentação, ela usou uma frase de Charles Chaplin, daquele *Tempos Modernos*: “vós não sois máquinas; vós sois homem”. Aquilo, com um desenho do Charles Chaplin. [...] Ela foi um sinal de que eu estava no caminho certo, de que tinha gente ali pensando aquilo. Na verdade eu me grudei a Waldisa e me abracei nela, metaforicamente, e tudo o que eu podia ler dela eu estudava e ia discutindo com ela frequentemente... (CHAGAS, 2012, comunicação pessoal)

Chagas havia entrado no curso de Museologia do Museu Histórico Nacional, em 1975, na primeira vez em que ele participava do sistema de vestibular unificado. A partir daquele ano, o curso de Museologia passou a ter um perfil de alunos bem diferenciado em relação às turmas anteriores:

— A minha turma também foi a primeira em que o número de pessoas de uma origem social distinta, com menos posses econômicas, entrava no curso de museologia. Era uma turma que tinha esse diferencial. A minha turma foi a primeira em que o número de estudantes suburbanos era muito grande. [...] Começou a haver uma diferença a partir dessa turma que entrou. Pessoas “mais feias”, pessoas com cores um pouco diferentes, que moravam no subúrbio, mais pobres... E isso exigia dos professores outra forma de lidar com o assunto. Eles achavam estranho que nós não soubéssemos o que era um cristal Baccarat. Eu não sabia, eu não tinha isso em casa. Não ter um tapete, não ter uma coleção em casa e querer ser museólogo, era uma coisa que não era adequada. (CHAGAS, 2012)

O curso, até então, era a forma de muitos dos seus alunos — a maioria de famílias abastadas —, receberem o que Chagas chamou de “verniz cultural”, no qual se ensinava muita coisa, mas não aprofundava muitas delas: “falava-se de arte, de mobiliário, de história, de arte geral, história do Brasil, de utensílios e objetos dos mais variados. Então você tinha ali uma certa casca cultural e isso era muito apreciado [...]”. Diante desse cenário, o jovem Mário Chagas, operário qualificado da Fábrica Nacional de Motores, chegou a pensar em abandonar o curso, porque importava para ele identificar as práticas museológicas no cotidiano: “se eu

conseguisse, significava que tinha sentido estudar isso. Se não, não valia a pena, porque não tinha sentido estudar o que não tinha serventia para a vida social”.

Diante desse cenário, ele próprio construiu o seu caminho, em busca de uma Museologia identificada com a vida vivida. Foi a partir da leitura de *O Coração do Homem - seu gênio para o bem e para o mal*, do filósofo e psicanalista, Erich Fromm, que Chagas desenvolveu a sua primeira construção conceitual em torno dos museus que privilegiassem a vida: “foi quando eu consegui fazer, de uma forma totalmente pessoal, uma distinção entre museus biófilos e museus necrófilos, que eu achei o caminho”. A partir daí, Chagas aproximou-se do assunto Museu e Educação; fez suas primeiras leituras que associavam Paulo Freire à Museologia — quando conheceu as ideias de Hughes de Varine; e dos autores que discutiam a importância da memória, que inseriam a museologia no cotidiano, na vida social. “Então eu passei a ver que essas coisas tinham sentido. [...] Ali eu percebi que tinha pares, que tem gente no mundo pensando assim, tem gente que está nessa mesma sintonia que eu”. Só mais adiante, o jovem Mário Chagas descobriu que a Mesa de Santiago do Chile, mesmo com toda a sua importância para os rumos da Museologia contemporânea, na universidade, foi totalmente invisibilizada para os jovens museólogos de sua geração.

O seu primeiro emprego no campo dos museus se deu no então Instituto Joaquim Nabuco¹⁶⁸, em Recife, ao lado do pernambucano Aécio Oliveira que, ao final da década de 1970, criou uma expografia inovadora para o Museu do Homem do Nordeste, intitulada por ele próprio de “museografia morena”, onde objetos muito simples — de uso cotidiano nos setores populares —, eram expostos de uma forma diferenciada para os padrões da época, como nas feiras das pequenas cidades do Nordeste brasileiro, numa profusão propositadamente caótica de cores e formas. Ao lado de Aécio Oliveira, o jovem Mário ajudou a difundir essa “novidade” no campo museal por diversos museus das regiões norte e nordeste. Foi quando teve a chance ímpar de conhecer o “Brasil profundo” do poeta que viria inspirar a metáfora que traduz por completo as inquietações do início da sua vida acadêmica, apresentadas pela antropóloga Regina Abreu no livro “há uma gota de sangue em cada museu”¹⁶⁹, resultado da dissertação de mestrado do já maduro museólogo, defendida em 1996:

Como trabalhar com museus sem cair na armadilha celebrativa das instituições que reforçam o poder constituído, museus das elites a repetir desgastadas cantinelas de uma história do Brasil sob a ótica dos governantes e dos mais bem aquinhoados economicamente? Como romper a lógica excludente no campo das representações

¹⁶⁸ Hoje Fundação Joaquim Nabuco, vinculada ao Ministério da Educação.

¹⁶⁹ Alusão ao primeiro poema escrito por Mário de Andrade, “Há uma gota de sangue em cada poema”, publicado em 1917.

sociais, em que os museus converteram-se mais em teatros do esquecimento do que em lugares de memórias? Por que os museus insistem numa única versão dos fatos, dos acontecimentos, das experiências dos homens, das mulheres, das crianças? [...] Por quê? Se as cidades são habitadas por mil ou por milhões destas vidas tão ricas em possibilidades, resultados de trajetórias tão complexas e diferenciadas? Quais as razões do reducionismo dos museus se as memórias são feitas de matérias expansivas? (ABREU *in* CHAGAS, 2006, p.14-15).

No artigo *Memória e Poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus*, Chagas (2000) identifica dois movimentos de memória sempre presentes entre os agentes museais: o primeiro “se dirige ao passado e lá se cristaliza - como lembrança que aliena e evade o sujeito de si e do seu tempo, lembrança reificada e saturada de si mesma e por isso sem possibilidade de criação e inovação”. O outro, que caminha para o presente, envolve-se com a vida e constrói o que ele chama de *contramemória*, instalada “no limiar do instante, esquecendo todos os passados” (Chagas, 2000 *Apud* Nietzsche, 1999). Ao contrário desse, “o movimento ao passado — quando feito sem nenhuma perspectiva de mudança —, resume-se a comemorar o que já está estabelecido, a afirmar a ordem jurídica, os valores culturais dados, a verdade científica imposta”.

Ao retomar a clássica origem da palavra museu, Chagas cita o historiador Pierre Nora (1984) que analisa a vinculação dos museus às musas por meio dos sistemas de descendência e herança: “por herança materna (matrimônio) são ‘lugares de memória’; mas por herança paterna (patrimônio) são configurações e dispositivos de poder”. Nesse caso, os museus são, em sua essência, herdeiros de memória e de poder e, por isso, “podem ser espaços celebrativos da memória do poder ou equipamentos interessados em trabalhar com o poder da memória”. A escolha por uma dessas heranças é o que define qual o papel que o museu pretende cumprir no presente e qual o legado que deseja transmitir às gerações futuras. A escolha entre o discurso museológico que pretende exaltar essa ou aquela memória e o que quer fazer esquecer ou silenciar outra decorre, portanto, “da vontade política de indivíduos e grupos e representa a concretização de determinados interesses” (CHAGAS, 2000).

3.3 O “do-in museológico”

Os museus brasileiros entraram no século XXI impactados por uma política cultural que privilegiava projetos com capacidade de atrair o mercado e, por mais que houvesse agentes da contramemória na resistência cotidiana dos museus, ao Estado interessava apoiar, principalmente, as instituições e as ações museológicas que celebravam a memória nacional estabelecida. Não à toa, os poucos recursos previstos no “Museu, Memória e Futuro”, único programa dirigido aos museus brasileiros — inserido no PPA 2000-2003 do Governo FHC —, eram destinados essencialmente aos museus da União. Na sua concepção, o Programa diz ratificar o conceito de museu do ICOM¹⁷⁰, mas, na prática, resume a ideia de uma instituição “a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento” à manutenção das já deterioradas condições físicas e do resumido e pouco capacitado quadro de pessoal dos museus federais — em especial, do sudeste brasileiro; e à realização de práticas museológicas básicas e de eventos prioritários. Com os recursos orçamentários sempre bem abaixo das necessidades dos museus, o MinC sequer conseguia manter suas instituições museológicas dentro dos padrões técnicos exigidos e o atendimento ao público com a qualidade mínima necessária. A discussão nos museus, nesse período, beirava à luta pela sobrevivência.

Grande parte das ações realizadas pelos museus, nessa época, só foi possível em função do apoio das suas associações de amigos na captação de recursos via Lei Rouanet e Fundação Vitae que, por meio do Programa de Apoio aos Museus (PAM), de 1992-2004, investiu cerca de R\$ 120 milhões numa política sistemática de concessão de subsídios aos museus brasileiros, com vistas a aperfeiçoar suas áreas de conservação e difusão de bens culturais, reformar edifícios e adquirir mobiliários e equipamentos. O PAM ocupou o vácuo deixado pelo Estado e realizou uma contribuição expressiva de reconhecimento público na área de preservação do patrimônio cultural no Brasil. Como observador participante do período, Mário Chagas nos informa sobre os problemas enfrentados pelos museus com o programa *Museu: memória e futuro*:

— Este programa era voltado especialmente para os grandes museus. Na verdade, na política do governo FHC implantou-se uma área chamada difusão, numa lógica e uma prática neoliberal bastante radical. Que os museus deveriam estar inseridos no mercado, que os museus deveriam buscar recursos no mercado. Na verdade, essa política era usada dentro do Ministério da Cultura: os museus deveriam “se virar”. Era usada essa expressão: “virem-se!”. Então, os museus deveriam estar por conta própria. O que tinha de mais atuante eram as associações de amigos dos museus, que

¹⁷⁰ Ver pág. 115.

passam a ter uma importância muito grande, desviando as associações de suas funções, porque elas não têm, necessariamente, a função de captação de recursos. Chegava-se, muitas vezes, a criar situações deformadas e deformantes, porque parte das lacunas de funcionários dos museus eram cobertas pelas associações de amigos, ou seja, certas necessidades de trabalhos, de pessoas, eram pagas por elas. Isso gerou situações terríveis. Por outro lado, como os museus deveriam buscar no mercado sua forma de subsistência, as suas parcerias, o que passou a valer também foram as mega exposições. Então, era mega exposição Rodin, mega exposição Matisse. Tudo o que era grande estava valendo. Museu comunitário? Nem pensar... (CHAGAS, 2012, comunicação pessoal).

Em 2003, com a nova Política Nacional dos Museus, inicia-se um novo tempo, com ações fundamentais na crescente institucionalização do setor – criação do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN); do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), que incorpora os museus estaduais e municipais e, finalmente, em 2009, cria o Estatuto de Museus e o Instituto Brasileiro de Museus que, entre outras finalidades inerentes ao campo museal, inclui garantir os direitos das comunidades organizadas de opinar sobre os processos de identificação e definição do patrimônio a ser musealizado. Uma grande novidade no campo dos museus brasileiros, como Chagas nos conta:

— Eu tinha estado no Rio Grande do Sul a convite do Nascimento, ele era coordenador do sistema estadual de museus. Eu fui lá para fazer um debate exatamente sobre museologia e poder e isto nos aproximou muito. Então passamos a fazer juntos uma política, visando o ano de 2003. Fizemos um encontro em 2002, no Rio de Janeiro, para identificação de pontos que serviriam de subsídios ao programa do novo governo, independente de partido. Então, o que fez a diferença foi a Política Nacional de Museus, criada em 2003. Ela foi conceituada e pensada no final de 2002, e os documentos produzidos foram entregues ao PSDB, ao PT... Na verdade, havia a vontade e o desejo de implantar uma política nacional de museus que fizesse a diferença, que abrisse um espaço forte, um espaço bem demarcado para o campo da museologia social, da sociomuseologia, na esteira da chamada nova museologia. Não havia políticas em relação a isso. (CHAGAS, 2012, comunicação pessoal).

A mobilização do setor museal, acionada por Chagas e Nascimento, e realizada em quase todas as regiões do Brasil, incorporou novas vozes ao mundo dos museus e deu legitimidade às propostas apresentadas. No governo eleito, a nova Política foi colocada em prática, não sem antes enfrentar vozes dissonantes, como veremos:

— Foram vários debates. Nesse momento, o Nascimento tinha um grupo de apoio no Rio Grande do Sul, mas, no Brasil, ele não era conhecido entre os museólogos. Então, no começo de 2003, nós fomos a vários lugares apresentar a nova política dos museus, os rumos que estavam sendo dados. Então, fizemos esse percurso, fomos a Bahia, Pernambuco, Belém, fomos até São Paulo... As vozes dissonantes eram mais explicitadas em São Paulo. O ponto de partida era uma crítica contra o fato de se dizer que era uma nova política de museus. Eles gostariam que fosse assinalada a continuidade das práticas anteriores, ou seja, que houvesse o reconhecimento de que se fez uma tentativa anterior de um sistema de museus... Era uma coisa pra mostrar especialmente uma continuidade do que já havia sido desenvolvido por eles. O primeiro ponto era esse. Era garantir uma continuidade e abrir espaço para a

hegemonia paulista. Por outro lado, havia críticas quanto ao foco da Política Nacional de Museus, quanto aos sete eixos, quanto à proposta de uma nova conceitualização de museus e o foco nos museus de comunidades, de quilombolas... Primeiro, explicitar a tal continuidade e, depois, uma crítica muito contundente ao fato de se estar fazendo menção à museologia popular, à museologia de comunidade... (CHAGAS, 2012, comunicação pessoal).

Mas, ao longo do desenvolvimento das ações institucionais dessa nova Política Nacional de Museus, foram realizados crescentes investimentos financeiros na ampliação e melhoria das instalações físicas e técnicas dos museus, por meio de investimentos diretos nos museus federais ligados ao então DEMU/Iphan e do lançamento de editais públicos para todo o setor museal brasileiro; na capacitação e aperfeiçoamento profissional dos trabalhadores em museus e incentivo à criação de novos cursos de graduação e pós-graduação em diversos estados brasileiros; na ativação e estímulo aos projetos educativos e de difusão cultural, que incentivassem uma maior participação dos museus na vida das cidades brasileiras e vice-versa. Com as novas políticas públicas implantadas no Brasil, os museus conquistaram um espaço político-institucional e um incremento de recursos nunca antes visto, seja de recursos do Fundo Nacional de Cultura; do Programa Monumenta, que utiliza recursos do Banco Interamericano (BID); e dos incentivos fiscais. Ver quadro abaixo:

GRÁFICO 2 – Série Histórica do Investimento nos Museus Brasileiros – 2001-2011



Fonte: dados publicados pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)

Na avaliação dos dois primeiros anos das ações do então Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN), o ministro Gilberto Gil afirmou que “os museus estão vivos novamente e abertos à vida que há fora deles” (MINC, 2005, p.6) e que a energia empreendida por sua gestão nesse campo é o reconhecimento do lugar estratégico dos museus na política nacional de cultura.

Torço para que os nossos museus não tenham medo do novo, do público, do diálogo, da atualização. Que não tenham medo de ser de “todo mundo”. Os museus são “pontos de cultura” e interessa tocá-los de acordo com a compreensão ampla do que chamei “do-in antropológico” (no caso, “do-in museológico”). Para além dos baús pessoais, os museus brasileiros devem cumprir um papel de referência e base para o futuro da cultura. (MINC, 2005, p.7)

Ao propor o “exercício de uma nova imaginação museal”, o debate em torno da formulação de políticas públicas que garantam o direito universal à cultura, o fortalecimento das identidades locais e o desenvolvimento da economia da cultura, tomaram corpo na Política Nacional de Museus. A ativação do “do-in museológico” por meio das políticas estatais, embora ainda com menor intensidade do que a desejada, impulsionou alguns museus instituídos a questionar a ênfase nas memórias do poder e fizeram o difícil exercício de dar potência às memórias historicamente excluídas das suas exposições, da formação dos seus acervos e das suas atividades educativas e culturais; e abriu-se para a vida fora dos seus muros. Destacamos o protagonismo nesse processo dos museus antropológicos, históricos e de ciências. Discriminação racial, mulher carcerária, a vida cotidiana de pessoas “comuns”, as tragédias climáticas e suas repercussões na vida das pessoas, o consumismo, o direito aos usos e apropriações das cidades pelas expressões culturais juvenis urbanas, a luta contra o câncer de mama, sexualidade e suas orientações, cidadania e direitos individuais, políticos e sociais¹⁷¹; além de outros temas que conectam os museus com a vida vivida, estiveram presentes nas atividades culturais e educativas de museus institucionalizados pelo poder público brasileiro, nos últimos anos.

Estes temas são, em si, reveladores de um movimento orientado para o presente, de compromisso de inclusão e respeito às diferenças, e fortalece a ideia de uma museologia social, apoiada por um Estado que declara estar comprometido com o bem estar social. No entanto, Chagas ainda vê esse movimento de modo crítico e o considera ainda muito incipiente. Perguntado se, nesses últimos oito anos, os museus do Ibram fizeram, praticaram ou defenderam a museologia social, Chagas foi enfático:

¹⁷¹ Temas extraídos da seção Notícias do site do IBRAM/MinC: www.museus.gov.br

— No geral, a resposta é não. Mas olhando com mais sutileza, com mais delicadeza, nós vamos ver diversas experiências onde a prática da museologia social esteve presente, mesmo em museus onde, talvez, nós não esperássemos tanto. O Museu Histórico Nacional é um museu tradicional, difícil de gerenciar, tem quase 200 mil itens. Mas o Museu Histórico Nacional, na última exposição, integra com a maior dignidade o grafite do Acme, que era o presidente do MUF, de um museu de favela, de um dos Pontos de Memória, que é grafiteiro, e é chamado para fazer um grafite no muro no museu, o grafite com a cara do Barroso. Isso é magnífico! [...] O Museu da República faz exposição no Museu da Maré, mas antes já tinha feito, em 2004, a exposição do Museu da Maré dentro do Museu da República. Então, no geral, a resposta seria não. Mas existem experiências variadas, como essas do Museu Histórico Nacional, do Museu da República, que eu considero uma prática de museologia social. [...] Além disso, tem os pequenos museus com ações variadas, como o Museu de Paraty, de Cabo Frio, o Museu da Abolição, que foi todo focado na museologia social. Então, tem várias experiências, mas isso não está inteiramente consolidado. É mais fácil terem experiências de museologia social fora do Ibram, do que dentro dos seus próprios museus. Isso não significa que não houve seminários, discussões, textos para leitura, o que é ecomuseu, como trabalhar o tema museológico com base na museologia social. Mas é difícil, porque isso significa uma mudança de mentalidade. Agora, eu tenho um sentimento muito forte. O meu sentimento é que, de novo, o mundo está batendo às portas dos museus. “Olha aí, como é que é?” Esse sentimento que eu tenho agora, hoje, é de que é preciso uma nova mentalidade nos museus. Porque a caretece está no ar. (CHAGAS, 2012, comunicação pessoal).

É importante destacar que nenhuma dessas ações voltadas para uma museologia com o cotidiano, com os movimentos sociais, comprometem ou excluem os aspectos funcionais dos museus, que são o de colecionar, preservar e expor objetos, mas, como afirma o museólogo norte-americano Stephen Weil (1990), o que muda é o foco das atividades para os seus propósitos ou fins, que devem possuir um profundo vínculo com o local, com o particular. Ele diz que se os propósitos norteiam as atividades operacionais do museu, estas, por sua vez, servirão como um termômetro para detectar os erros e acertos dos propósitos que, essencialmente, devem desejar provocar mudanças na vida das pessoas. Dessa forma, os museus precisam estar em constante questionamento de seus propósitos e, consequentes, atividades.

Um museu pode ter uma equipe do calibre de um campeonato, um esplêndido edifício, coleções soberbas, uma grande gestão, grandes programas, tudo ótimo. Mas se isso não faz diferença para ninguém, se não tiver impacto, se não houver bons resultados a partir do que ele faz, então tudo o que ele pode ser é grande. E daí? Uma grande roda, linda e resplandecente, girando no ar. (WEIL, 2002, tradução nossa)

O vínculo com o local, com o particular, do ponto de vista político e econômico, dá um novo significado aos lugares, tornando-os espaços de revitalização cultural, espaços que contemplem a diversidade, não só como um fator valorizado de coesão social, mas como um importante *caldo de cultura* para a inovação e a criatividade (DIAS, 2006). Assim, a cultura local assume importante papel nas estratégias para o real desenvolvimento sustentável. No

campo museal, os desafios institucionalizados no Estatuto de Museus – de transformá-los em poderosos instrumentos de desenvolvimento cultural e socioeconômico, por meio do trabalho com o patrimônio cultural e o território, com a participação das comunidades – a meu ver, demonstram uma nítida centralidade na ideia de uma museologia social ou da Sociomuseologia. Segundo o presidente do MINOM, o arquiteto e antropólogo português, Mário Moutinho, a Sociomuseologia é um campo científico de pesquisa, ensino e desempenho, que enfatiza a articulação da Museologia com as áreas das Ciências Humanas, Estudos de Desenvolvimento, Ciência de Serviços e Planejamento Urbano e Rural. Ele explica:

A abordagem multidisciplinar da Sociomuseologia visa fortalecer o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, baseada na igualdade de oportunidades, bem como a inclusão social e econômica. Sociomuseologia baseia a sua intervenção social sobre o patrimônio cultural e natural da humanidade, tanto tangíveis quanto intangíveis. (MOUTINHO, 2010, p.27)

Defender a Sociomuseologia como um campo científico de pesquisa é mais do que uma tentativa de “des-hippiezar”¹⁷² a museologia engajada no social, é uma retomada ou uma revalorização do princípio da comunidade e, com ele, como diz Boaventura de Souza Santos (2010, p.278) “a ideia da igualdade sem mesmidade, a ideia de autonomia e a ideia de solidariedade”. Souza Santos diz que entre o Estado e o mercado, existe um campo imenso onde é possível criar utilidade social, que constitui-se no que ele chama de “sociedade-providência”. Sem dispensar o Estado das suas obrigações para com a cidadania social ou resignar-se ao papel de cobrir as brechas deixadas pela ausência estatal, a sociedade-providência sabe abrir os seus próprios caminhos de emancipação. Assim, o cultivo desse campo imenso será o “produto-produtor de uma nova cultura”, posto que, como afirma o poeta e ativista africano, Amílcar Cabral, a cultura e o renascimento da cultura são, por excelência, a própria pedagogia da emancipação. O poeta diz: “meu grito de revolta fez vibrar o peito de todos os Homens, confraternizou todos os Homens. E transformou a Vida...”

É nesta perspectiva que ratifico a aposta do IBRAM no cultivo desse imenso campo de memórias, situado entre o museu institucionalizado e o museu-negócio, para operar as mudanças e as transformações necessárias, por meio do programa *Pontos de Memórias*. Essas memórias situadas nas favelas, nos mangues, nas aldeias indígenas, nos terreiros, na vida das

¹⁷² Expressão utilizada por Gilberto Gil, ao referir-se ao preconceito contra a sua candidatura a prefeito de Salvador, em 1988. Entre os argumentos rasos que destilam preconceitos contra a ideia de uma museologia social, encontramos aqueles que a consideram uma museologia de “hippongas” ou com vínculos partidários que objetivam politizar os museus.

comunidades, em contraposição aos *beneficiários passivos* de Amartya Sen (2000,p.19), são *beneficiárias ativas* da dimensão antropológica das políticas públicas, pois tecem por conta própria suas teias de significados e estão livres da “tradição teórica” da nossa história intelectual, que aposta uma excessiva valorização do papel do Estado como organizador da nação (MARTINS, s.d). O fato de existirem e se perpetuarem, independente de uma ação efetiva do Estado, não nega que necessitam penetrar no circuito mais organizado socialmente, característica fundamental da dimensão sociológica das políticas públicas de cultura (BOTELHO, 2001). Para isso, ao Estado, em todos os seus níveis de governo; aos museus institucionalizados e à academia, cabe o papel de dinamizadores desse circuito cultural.

[...] isso só é possível a partir de uma articulação das pessoas diretamente interessadas, unindo, pelos laços de solidariedade, demandas dispersas em torno de objetivos comuns, formalizando-as de modo a dar essa visibilidade ao impalpável, em torno de associações de tipos diversos. (BOTELHO, 2001, p.75)

Os Pontos de Memórias são o que há de mais novo e de transformador na Política Nacional dos Museus e representam, no campo museal, essa dimensão antropológica no campo das políticas públicas da cultura. Essas experiências são, essencialmente, focadas nos seus propósitos ou fins, aspectos não-funcionais e mais importantes, que coincidem com os propósitos da cultura e da educação (WEIL, 1990, p.46). A inspiração para a criação do Programa vem de todos os que ajudaram a pensar novos conceitos e paradigmas para uma Museologia utópica, no sentido da ação para o “desenvolvi-gente”, como nos ensina os habitantes da Nova Guiné. Mas o exemplo seminal dessa prática das memórias comunitárias vem da iniciativa de um grupo de jovens moradores da Favela da Maré, no Rio de Janeiro que, por meio da TV Maré, iniciou sua ação cultural em 1989, com o registro e a formação de um acervo de imagens e histórias dos moradores da comunidade, o que, segundo eles, despertou o desejo de memória. Com recursos oriundos do Programa Cultura Viva/Pontos de Cultura e o apoio técnico do então Departamento de Museus do IPHAN, reconhecidamente pelo próprio grupo, com a ação direta do museólogo Mário Chagas, em 2006, o Museu da Maré foi criado e, hoje, constitui-se numa experiência museal totêmica no campo dos museus comunitários no Brasil.

O programa Pontos de Memórias foi iniciado em 2009 e ainda caminha para a consolidação das suas primeiras experiências, com a velocidade de seus resultados condizente com a dimensão antropológica das políticas públicas e com o espaço-tempo local, invariavelmente, incompatível com a temporalidade política e burocrática do Estado. Resultados sempre sujeitos às turbulências de escalas, presentes no cotidiano e nas relações

sociais¹⁷³. Trata-se, em verdade, de contratações para o futuro. Conforme consta no Relatório de Gestão 2003-2010 do IBRAM, 12 Pontos de Memórias estão em processo de consolidação. São os de Terra Firme, em Belém (PA); do Taquaril, em Belo Horizonte (MG); da Estrutural, no Distrito Federal (DF); do Sítio Cercado/Museu de Periferia (MUPE), em Curitiba (PR); do Grande Bom Jardim, em Fortaleza (CE); do Jacintinho/Museu de Cultura Periférica, em Maceió (AL); do Museu comunitário da Lomba do Pinheiro, em Porto Alegre (RS); do Museu Mangue do Coque, em Recife (PE); das comunidades de Pavão-Pavãozinho e Cantagalo/Museu de Favela (MUF), no Rio de Janeiro (RJ); do Museu Social da Brasilândia, em São Paulo (SP); do Beiru, em Salvador (BA); e de São Pedro, Vitória (ES).

Grande parte dos recursos iniciais para a montagem dessa complexa rede de memórias foi oriunda do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci), do Ministério da Justiça (MJ), fato que delimitou o processo de seleção das comunidades. O Pronasci é uma iniciativa de enfrentamento à criminalidade no país, que “articula políticas de segurança com ações sociais, prioriza a prevenção e busca atingir as causas que levam à violência, sem abrir mão das estratégias de ordenamento social e segurança pública” (MJ, 2012). Diferente dos Pontos de Cultura, não se trata de reconhecimento de iniciativas de memórias já existentes no cotidiano dessas comunidades, mas de atender às comunidades que, de acordo com o levantamento do Pronasci, estão em alto nível de vulnerabilidade à violência urbana.

Segundo Chagas, Rocha, Pereira, et al. (2010, p.250), a estratégia foi adotada em função das indicações do parceiro, no entanto, há um posicionamento crítico dos autores do artigo *Desire for memory, desire for museums: the experience of the Memory Hotspots*, quanto ao critério de seleção adotado pelo programa e a defesa de que “o fator a ser priorizado pelo projeto na escolha do local deve ser rigorosamente a vontade para a memória e a vontade de um museu”. Segundo Chagas, foi a partir dessa crítica que o programa passou a apoiar, por meio de oficinas de qualificação e visitas técnicas, iniciativas de memória local, tais como o Ecomuseu da Amazônia, em Belém (PA); o Museu Sankofa, da Rocinha e da Vila do Horto, na cidade do Rio de Janeiro; e o Museu Vivo de São Bento, em Duque de Caxias (RJ). Ele diz que essas iniciativas utilizavam a mesma metodologia do Programa, mas não estavam nas indicações do Pronasci e, por isso, não poderiam receber recursos do programa. A metodologia para a formação dos Pontos de Memórias (IBRAM, 2012) consiste das seguintes etapas:

¹⁷³ SOUSA SANTOS, op. cit., p.11.

- Visitas de identificação e sensibilização nas comunidades indicadas pelo Pronasci/MJ;
- Seminários ampliados de mobilização nas comunidades, para apresentação do programa e eleição de instâncias deliberativas;
- Oficinas de qualificação;
- Visitas técnicas para acompanhamento do desenvolvimento do projeto;
- Fortalecimento da Rede – Encontros nacionais de integração dos pontos;
- Plano de ação – Cada ponto de memória desenvolve um planejamento para execução do projeto na comunidade, delineando o perfil de museu que pretende constituir;
- Ações museais - Eventos e atividades que visam ampliar para toda a comunidade a discussão a respeito da memória local;
- Inventário Participativo – Desenvolvimento processual do inventário participativo, relacionando os bens que deverão compor o acervo do Ponto de Memória;
- Ato Inaugural – Lançamento de um produto de difusão, que marcará a abertura dos Museus Comunitários.

Este trabalho não tem o objetivo de analisar a metodologia ou os resultados do programa Pontos de Memória, até porque se trata de uma experiência ainda em desenvolvimento e necessitaria de um tempo maior para uma pesquisa aprofundada. No entanto, penso que o potencial de memória de todas essas comunidades é real e deve ser altamente valorizado, quaisquer que sejam os desafios intervenientes e intermitentes ao longo dessa trajetória, pois são experiências como essas que são capazes de introduzir novos paradigmas de interpretação e representação na Museologia mundial. Neste ínterim, é importante reconhecer que o Ibram dá passos importantes para a consolidação do programa com a busca pela identificação de iniciativas autônomas, já existentes no cotidiano das comunidades, por meio do Edital Pontos de Memórias, lançado em 2011 — destinado às iniciativas de práticas museais e de processos dedicados à memória social, identificados com a ideia de uma museologia social. A resposta ao Edital aponta a fertilidade do campo das memórias no Brasil, cuja demanda é bastante superior à oferta atual de atendimento pelo Estado. Das mais de 150 propostas apresentadas ao prêmio, foram premiadas 48, entre elas, memórias indígenas, afro-brasileiras, de imigrantes brasileiros, das comunidades e grupos culturais. Entre as iniciativas desenvolvidas no Brasil, 45 receberam o prêmio de R\$ 30 mil; e

3 realizadas em países estrangeiros foram premiadas com R\$ 50 mil (IBRAM, 2011).

Este “do-in museológico”, que se constitui, principalmente, no simples reconhecimento, ativou nas diversas comunidades e grupos envolvidos no processo — sejam os Pontos selecionados pelo Pronasci, sejam as iniciativas apoiadas pelo Ibram —, o desejo de mais políticas públicas para as suas memórias. A formação de Redes Estaduais de Pontos de Memória e Museus Comunitários, articuladas em rede nacional, está em andamento e busca definir estratégias de articulação para a construção de uma política pública de Direito à Memória. O primeiro encontro dessas Redes, promovida pelo Ibram, com a participação de 32 representantes e articuladores dessas iniciativas resultou no documento intitulado *Carta da Rede dos Pontos de Memória e Iniciativas Comunitárias em Memória e Museologia Social*. Direito à memória, participação, autonomia, descentralização, diversidade e cooperação foram os princípios norteadores da carta, que apresenta propostas e uma agenda propositiva voltada para a articulação de redes, fomento, financiamento e sustentabilidade, qualificação e inventário participativo. A Carta se propõe a refletir o posicionamento de todos os participantes do encontro, incluindo os 25 representantes do Ibram assinantes do documento, entre os quais, o seu próprio presidente, José do Nascimento Júnior. O documento base das comunidades museais ali representadas, será referendado na IV Teia da Memória, na qual serão inseridas novas vozes, a exemplo de Fernando Ermiro, que manda o seu recado no *site* do Museu Sankofa, da Rocinha:

Quem somos? Um grupo perene de intelectuais de favela, e não sazonais pensadores de favela. O que fazemos? Pensamos, a partir do nosso olhar, a favela, nossa vivência e nossos problemas, como moradores, militantes e atuantes. Para quem? Pensamos em nós mesmos e para nós. E para mais 20% da população do Rio de Janeiro, que somam 1.092.783 de pessoas que vivem em favelas. Acreditamos que os diferentes devem ser tratados de maneira diferente. A democracia é feita de diferentes. Assim como o Estado defende interesses próprios, devemos defender os nossos. Isso é regra do jogo democrático. Devemos sair da posição de coitados e parar de esperar pela tutela e proteção do Estado. Devemos aceitar o fato e realizar em nossas mentes que somos cidadãos. Devemos marcar a nossa posição como diferentes. Estamos inseridos na cidade formal, e daí? Como o quê? Devemos propor e dirigir as propostas ao Estado. O Estado é grande e tem grandes preocupações. Não tem competência, nem habilidade para lidar com problemas deste setor específico que é a favela. Nossa missão é propor ao estado políticas ao nosso interesse e necessidade. (ERMIRO, 2012)

O caminho a ser percorrido para fazer desse programa de direito à memória, efetivamente, uma política pública de Estado, ainda é longo. O simples fato de haver fertilidade no imenso campo das memórias sociais e vontade política dos atores para fazê-la acontecer, não é garantia para a concretização desse objetivo. A potência transformadora da dimensão antropológica da cultura é evidente e, embora seja considerada a mais nobre e mais

democrática, Botelho (2001) explica que uma das principais limitações das políticas culturais é o fato de nunca alcançarem, por si mesmas, a cultura nesta dimensão. O convencimento de que a cultura em sua dimensão antropológica é recurso para o desenvolvimento, quase sempre, torna-se uma tarefa militante, restrita aos criadores, produtores e gestores culturais, o que gera planos de desenvolvimento incompletos e, segundo Botelho, apontados por muitos como fadados ao insucesso.

[...] na prática, a premissa só vem sendo assumida para valer pelo próprio setor cultural, sempre o mais pobre e desprestigiado. Percebendo a amplitude dessas responsabilidades, ele as assume para si, embora sejam de toda a sociedade. Daí advém um grande paradoxo, que se deve procurar evitar: mesmo considerando experiências de políticas culturais democráticas, a dimensão antropológica termina também por ficar, em função de suas limitações concretas, reduzida ao plano retórico. Assim, a dimensão sociológica — por suas características próprias — acaba sendo a sua beneficiária mais evidente. (BOTELHO, 2001, p.75)

Por isso, Botelho (2001) chama a atenção para o fato de que, se do ponto de vista antropológico, a cultura expressa as relações que cada indivíduo estabelece com seu universo mais próximo, a política pública necessita, por sua própria natureza, que a ação se dê principalmente no âmbito municipal. Isto não significa que as demais instâncias governamentais estão dispensadas de suas responsabilidades e que toda ação deva se concentrar nas mãos dos municípios. A ação deverá ser conjunta.

Embora esta deva ser preocupação das políticas de todas as esferas administrativas, o distanciamento que o Estado e a Federação têm da vida efetiva do cidadão dificulta suas ações diretas. No entanto, é claro que não as impede. Em primeiro lugar, seu apoio as legitima politicamente. Em segundo, estas duas instâncias podem ter ações diretas, mas sempre em parceria com o nível municipal – que deve ser sempre o propulsor de qualquer ação conjunta. (BOTELHO, 2001, p.75)

Um exemplo concreto dessa ação conjunta é o Ecomuseu da Amazônia, ainda que restrito ao âmbito do município e de uma instância federal, nesse caso, da Prefeitura de Belém, com o apoio do Ibram, e ainda sem uma participação efetiva do Governo do Estado. O Ecomuseu da Amazônia¹⁷⁴ foi criado há apenas cinco anos, no âmbito da Secretaria Municipal de Educação, vinculado à Coordenadoria de Desenvolvimento Comunitário (CDC) da Fundação Escola Bosque Professor Eidorfe Moreira. Essa iniciativa ecomuseal desenvolvida no território que compreende o Distrito de Icoaraci, na periferia de Belém, e estende-se à região das ilhas de Caratateua, Cotijuba e Mosqueiro, tem dado contribuições

¹⁷⁴ A autora deste trabalho visitou o Ecomuseu da Amazônia em dois momentos: no período de 12 a 14 de junho de 2012, durante o IV Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus comunitários; e em 23 de julho de 2012, quando participou de uma trilha ecoturística nas comunidades da Ilha de Mosqueiro e do assentamento Paulo Fonteles, organizada pelo Ecomuseu, quando teve acesso a diversos impressos sobre o Museu e suas ações.

efetivas para o desenvolvimento sustentável de comunidades locais, com ações baseadas na valorização dos saberes e fazeres e da memória coletiva.

A metodologia participativa adotada pelo ecomuseu, a partir do apoio técnico e da capacitação dos seus agentes por parte de seus parceiros institucionais, nacional e local, tem permitido o planejamento e o desenvolvimento de ações comunitárias nas áreas ambiental, cultural e de turismo. Acredito que uma das características mais importantes que poderá garantir longevidade e sustentabilidade ao Ecomuseu da Amazônia é o fato de estar vinculado a uma escola de horário integral, localizada numa área de 12 hectares de floresta tropical secundária, que congrega estudantes do Ensino Básico ao Ensino Médio Profissionalizante, e da qual os jovens saem formados como técnicos em meio ambiente. Tive a oportunidade de ver diversos jovens da Escola Bosque, orgulhosos produtores das atividades artístico-culturais e da organização do IV Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários, em total integração com os moradores das comunidades envolvidas. O protagonismo juvenil numa das atividades mais importantes do Ecomuseu, demonstra o vigor das “raízes do futuro”, fincadas no solo fértil da integração entre o ambiente, a cultura e a educação, porque, como diz Hughes de Varine, “o desenvolvimento não se faz *fora do solo*”.

3.4. Estudo de caso: o Jovem Artesão do Museu do Homem do Nordeste em Araçoiaba

Inserir-se em seu próprio campo de pesquisa, não como observador participante, mas como participante ativo do processo, não é uma tarefa simples e exige uma difícil conciliação entre a paixão pelo tema e uma neutralidade científica, eticamente desejável. Mas foi este o caminho perigoso que escolhi percorrer, ao qual me lanço na tentativa de situar-me como elemento exterior, sem ser maçante ou indiferente e sem nenhuma pretensão de isentar-me da responsabilidade intelectual e política de oferecer críticas e respostas — ainda que não definitivas. Portanto, considero essencial deixar claro que este estudo de caso não utiliza a etnografia no seu sentido clássico, pois, à época, dada às circunstâncias da minha estadia no campo da pesquisa, não o poderia ser. Vale salientar que muitas das informações aqui apresentadas foram extraídas de documentos e relatórios internos, além de folhetos de divulgação, presentes nos arquivos do Museu, cuja redação, em muitos casos, foi formulada numa produção conjunta entre os coordenadores do grupo Faço Arte e do Museu, do qual a autora deste trabalho fez parte, durante todo o período de criação e execução do Programa.

Alerto ainda que, ao utilizar em minha fala uma conjugação verbal no passado, não implica que determinadas ideias ou práticas deixaram de ser ou de acontecer, mas apenas representa um período vivenciado e sobre o qual posso dizer: *eu vi, eu estava lá*. Novas ideias e projetos estão em curso no Museu e na própria Fundação Joaquim Nabuco que poderão, naturalmente, provocar mudanças nos conceitos e práticas, desenvolvidos anteriormente. Este estudo abrange o período no qual o projeto educativo *Programa de Formação do Jovem Artesão* — de 2005 a 2011 — foi desenvolvido quando estive à frente da coordenação geral do Museu do Homem do Nordeste (MUHNE) da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), em Pernambuco, mais precisamente, no período em que o Museu desenvolveu o projeto no pequeno município pernambucano de Araçoiaba – 2006-2008.

A posteriori, o caminho percorrido por este trabalho nos permite ver que o MUHNE foi um dos museus antropológicos brasileiros que se colocou em sintonia com os pressupostos teóricos e metodológicos da Sociomuseologia, nesses últimos anos; e que este projeto educativo de inclusão sociocultural — premiado em nível nacional e internacional — insere-se na dimensão antropológica das políticas públicas museais brasileiras. O Jovem Artesão teve potência para ajudar a transformar pessoas? Em que medida o Programa também ajudou

a transformar a instituição Museu do Homem do Nordeste? O Programa foi capaz de envolver outros atores individuais, coletivos e institucionais? Quais os desafios, potencialidades e vulnerabilidades dessa nova forma de atuação desses museus institucionalizados, que hoje tentam atuar como agência educacional e social? São estes questionamentos que tentaremos responder mais adiante. Adianto que essa opção pela museologia social foi capaz de ampliar a compreensão de que essa nova forma do fazer museal tem profundas ligações com a Antropologia — ciência que deu origem à criação do MUHNE — e que, como Sahlins enunciou, fez “perceber coisas grandiosas em pequenas coisas”.

3.4.1 O Museu e sua proposta pedagógica

Inspiradas na ideia do seu criador, o antropólogo Gilberto Freyre (1984), de que os museus são, essencialmente, um “centro de comunicação intelectual da espécie mais atraente, no seu modo de ser educativa”, as ações educativo-culturais desenvolvidas pelo Muhne fincaram suas bases na pedagogia crítica-educativa, presente nas reflexões do educador e filósofo Paulo Freire, “na perspectiva de uma educação transformadora e de formação de futuros cidadãos”, objetivo afirmado repetidamente nos diversos escritos de comunicação do setor. Em que pese, à época, o seu discurso ainda estar preso à ideia de “identidade cultural”¹⁷⁵, o MUHNE desde sempre se colocou contrário à visão tradicional de ser mais um recurso pedagógico para professores e alunos e, em seus projetos permanentes de educação não formal, apresentou-se como uma agência educativa para a inclusão sociocultural.

O MUHNE foi aliado de primeira hora da nova Política Nacional dos Museus que reforçou o papel estratégico das instituições museais na política pública de cultura e, notadamente, fortaleceu a inserção do Muhne nas relações políticos-institucionais da própria Instituição à qual está vinculado e junto à sociedade. Essa nova Política, que trazia a ideia de uma museologia social, deu aporte e foi estratégica para a institucionalização das suas ações educativas e culturais. A partir dessa nova perspectiva — da museologia social —, o setor educativo tomou como referencial teórico a *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire, da educação como prática para a liberdade, que proporciona ao indivíduo as condições para, reflexivamente, descobrir-se como sujeito de sua própria destinação histórica.

Antes de adentrarmos ao estudo de caso propriamente dito, considero importante situar o leitor no contexto da história do Museu, essencial para compreendermos certa “vocação natural” para atuar como agência social, como apregoa o Estatuto Nacional dos Museus. Criado a partir da concepção museal defendida por Gilberto Freyre, o Museu do Homem do Nordeste é herdeiro dos acervos do Museu de Antropologia (1961-1979), pertencente ao antigo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS); do Museu de Arte Popular (1955-1966), que era ligado ao Governo do Estado de Pernambuco; e do Museu do Açúcar (1963-1977), do extinto Instituto do Açúcar e do Alcool.

¹⁷⁵ Lembro que optamos pela proposta de Albuquerque Júnior (2007), que nos incita a pensar e falar sobre nossas singularidades culturais, ao invés do uso corrente da expressão “identidade cultural”. No Museu, nos últimos anos, no entanto, essa identidade foi flexionada no plural. Ainda assim, acrescento a proposta do prof. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, como colaboração à discussão.

O autor de *Casa-grande & senzala* e de outras obras basilares para a compreensão da sociedade brasileira defendia a criação de museus regionais de caráter antropológico. Já em 1924, Freyre afirmava ser fundamental a fundação no Brasil, particularmente no Nordeste, de museus de um tipo novo: que reunisse valores expressivos da cultura e do *ethos* de gentes brasileira regionalmente. Freyre lamentava que o critério predominante de valorização do patrimônio histórico brasileiro fosse restrito aos materiais e objetos relativos às glórias militares, datas cívicas, revoluções, eleições. Para ele, os museus deveriam documentar civilizações regionais brasileiras, seus cotidianos, suas ocorrências, os característicos de suas estruturas e de suas funções básicas.

Foi pensando assim que Freyre passou a reunir, e a estimular que outros também o fizessem, as peças que comporiam o acervo do seu desejado Museu de Antropologia. Objetos culturais “ostensivamente rústicos e primitivos”, como panelas de barro, cuias e cachimbos indígenas, bonecas de pano e cestos de palha; ao lado de peças “requintadamente europeias”, importadas da Europa nos séculos XIX e XX. Só no final da década de 70, após a incorporação dos acervos do Museu de Arte Popular e do Museu do Açúcar, Freyre completaria a representação museológica do que ele compreendia ser o conjunto da cultura desse “homem nacionalmente brasileiro, regionalmente nordestino” (FREYRE, 2000, p.14). Em 21 de julho de 1979, o Museu do Homem do Nordeste é inaugurado, saudado por seu criador como “um acontecimento antecipadamente histórico. Projetado sobre o futuro.” Ao descrever o evento como uma ocorrência que merece ficar na história, Freyre diz:

[...] à cerimônia das bandeiras e ao discurso comovido e comovedor do atual presente-executivo do Instituto Nabuco, seguiu-se o impacto, sobre os presentes, do próprio Museu. Um Museu que é outra negação de banalidade. Negação também de necrofilia. Museu vida. Todo ele uma aliciante aventura em que ao arrojo de inteligência criadora se juntam a arte e a ciência especializadas. Os objetos expostos deixam de ser coisas para serem vida. O passado deixa de ser passado para ser presente: vibrante presente. Uma museologia inovadora. (FREYRE, 1979)

O museu antropológico de Freyre, declaradamente apoiado no culturalismo boasiano, passou a reunir material relacionado com a vida e com o trabalho das populações do Nordeste brasileiro, sob critérios científicos. Hoje o Museu detém um acervo formado por tijolos, pregos e outros restos de construções, que guardam registros da memória arquitetônica e da construção civil nos meios rural e urbano da região; guarda a primeira coleção reunida no Brasil de ex-votos, constituída não apenas por membros do corpo humano, mas também por réplicas de casas e moendas, produtos agrícolas e objetos de uso pessoal; além de coleções de luminárias populares, garrafas de cachaça, obras de arte dos artistas das camadas mais pobres da nossa sociedade; de tecnologias da indústria açucareira, instrumentos de trabalho no eito da

cana e objetos relacionados à vida cotidiana da casa grande e da senzala, dos sobrados e dos mocambos urbanos. Em seu artigo *Cultura e Museus* (1984), Freyre defende o uso educativo dos museus e demonstra a força da Antropologia na sua *imaginação museal*:

O museu é, no ocidente, cada dia menos necrófilo e mais vivente e convivente com os visitantes. O estudante ou o estudioso vai, atualmente, a museus, para informar-se, de maneira agradável, acerca dos objetos não só expostos a seus olhos, como revelados, explicados e esclarecidos, à sua inteligência. Peça de museu já não significa retalho de antiguidade morta mas pretexto para maior conhecimento do conjunto que ela representa. Ou que simboliza. Pois quem diz cultura nacional ou regional diz principalmente símbolos, tanto dessas culturas como, alguns deles, no essencial, da cultura humana. Objetos-símbolos. Cultura é no que principalmente consiste: em objetos-símbolos. (FREYRE, 1984)

Freyre afirmava que a museologia, quando antropológica, era uma antropologia social, cultural e ecológica:

Complexa, portanto. Abrangente. Quanto possível, total. Documentação o mais possível vibrante, de vida, surpreendida nos seus à-vontades. O mais possível existencial. Vivente. Convivente. Reveladora de intimidades. De cotidianos. (Freyre, 1984).

Por isso, ele recomendava aos museus o estímulo à maneira empática de ver: “a maneira de uma pessoa projetar-se em coisa que a empolgue, a seduz, a encante” (FREYRE, 1984). Ele ilustra sua ideia com uma visita feita a um museu de brinquedos, em Nuremberg, quando percebeu o modo como as crianças “brincavam empaticamente com os objetos expostos. Como que quase tocavam neles, de tal maneira, os brinquedos se deixavam ver empaticamente pelas crianças”¹⁷⁶. É essa museologia conectada com a vida, que Freyre chama de “museologia dinâmica”¹⁷⁷, e que, segundo ele, tem transformado o museu num “instrumento valioso de afirmação educativa”¹⁷⁸. Ao vê-lo recomendar a empatia como recurso metodológico para o aprendizado em museus, como uma forma afetiva de experimentar as reações emocionais provocadas pela visita ao museu, por meio da observação da experiência do visitante, percebemos a forte influência de Franz Boas em sua formação intelectual e, como diz Chagas, em sua “imaginação museal”. Por isso, Freyre entendia os museus como centros de transmissão de saber principalmente científico; e noutros, de transmissão de saber principalmente humanístico.

O MUHNE nasceu quase vinte anos depois da realização da Mesa de Santiago do Chile e instala-se numa década em que os museus viviam a crise provocada pela agenda do desenvolvimento e que promovia importantes mudanças no modo de pensar a museologia.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

Como cientista social conectado com o mundo, certamente Freyre estava atualizado com os novos rumos que colocavam a “museologia normal” em debate. Isso aparece nítido no texto *Que é museu do homem? Um exemplo: o Museu do Homem do Nordeste brasileiro*, escrito em meados da década de 1980, quando ele indica ao Muhne o contato com as ideias museológicas dos países russo-soviéticos, entre os quais, encontrava-se a antiga Checoslováquia, de Anna Gregorová e Zbynek Z. Stránský.

Da década de 1980 aos anos 2000, a Fundação Joaquim Nabuco acompanha todas as intermitências das políticas públicas brasileiras, do apogeu às ameaças de extinção, da crise de recursos provocada pelas políticas neoliberais às mudanças exigidas pela sociedade brasileira, em todos os aspectos da vida política, econômica e social do país, nas eleições presidenciais em 2002. Nesse período, como a maioria dos museus brasileiros, o Museu do Homem do Nordeste recebeu pouco ou quase nenhum investimento em sua estrutura física, tecnológica e de recursos humanos. As mudanças políticas no Brasil oportunizaram a revitalização do Museu, iniciando um processo de envolvimento da equipe, diagnóstico, planejamento estratégico e físico-financeiro, além de captação de recursos externos. A partir de 2003, o Muhne passou por reformas estruturais, com o objetivo de requalificar os seus espaços técnicos e de atendimento ao público, além da renovação da sua exposição de longa duração e maiores investimentos nas suas ações educativas e culturais. Além disso, o Muhne procurou alinhar-se às diretrizes definidas pela nova gestão, que anunciavam:

Neste momento histórico para o Brasil em que, pela primeira vez, um Governo se propõe a inverter prioridades e reverter o atual quadro social que exclui 53 milhões de brasileiros, a Fundação Joaquim Nabuco impõe a si mesma um grande desafio: subsidiar o *desenvolvimento sustentável* do Nordeste do Brasil, em *interação* com as demais regiões, *articulando agentes públicos e sociais*, tendo como eixo de atuação produzir, acumular, difundir conhecimentos, resgatar e preservar a memória; atuar na formulação, articulação e formação em *políticas públicas*, destacando a *educação* e a *cultura* em todas as suas dimensões e priorizando a *inserção social* da maioria da população. (FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO, 2003).

Ainda com orçamento limitado para o desenvolvimento de todos os projetos necessários à revitalização do Museu e às suas atividades educativo-culturais, já em 2003, a gestão empreendeu estratégias de integração com parceiros que permitiram a ampliação dos seus projetos educativos e culturais e a criação de novos. Dentre eles, o projeto *Faço Arte no Museu*, em parceria com o grupo de produtores independentes da sociedade civil, chamado *Faço Arte com Quem Sabe*, que já havia acordado a sua realização no Museu com a gestão anterior, no processo de captação dos recursos na lei municipal de incentivo à cultura. O êxito da parceria permitiu a realização de uma segunda etapa do projeto, que contou com recursos

do fundo estadual de incentivo à cultura (Funcultura); e deu origem à criação, nos anos ulteriores, do *Programa de Formação do Jovem Artesão*, objeto deste estudo de caso.

O conceito referencial do *Faço Arte no Museu* discutia que “o processo de marginalização econômica não é distinto da marginalização cultural, mas apenas uma das suas facetas, que mantém amplas parcelas da população distantes dos sistemas culturais que estruturam a sociedade”; e que constitui-se em “mais uma forma de alienação da capacidade produtiva dos indivíduos”. A exclusão dessas pessoas dos processos de ensino da arte, é um dos mecanismos que tornam a experiência artística restrita. O projeto, assim, buscava “possibilitar ao público das camadas mais pobres a oportunidade de convívio e criação com artistas profissionais” e, acima de tudo, “fornecer instrumentos culturais que lhes permitissem reproduzir, por outras linguagens, seus próprios valores culturais”.

O projeto desenvolveu uma concepção do fazer artístico muito particular, na qual integravam-se o *fazer*, o *apreciar* e o *conviver* no meio artístico, demonstrando que “a prática artística é parte da cultura de uma sociedade e, como tal, não pode ser reduzida a um único de seus aspectos”. O grupo coordenador do projeto, em sua maioria, formado por arte-educadores e artistas, defendia que “a arte não ocorre de forma isolada, alheia ao seu meio, mas constitui-se numa cadeia social que, para ser corretamente compreendida, necessita ser experimentada em sua totalidade”. Daí porque o projeto não apenas ofereceu oficinas com artistas¹⁷⁹ contemporâneos, mas também integrou às suas ações, visitas a museus e ateliês, planejamento e montagem de exposições, além de experiências práticas de comercialização. O *Faço Arte no Museu* defendia que apropriar-se dessa experiência, fazer parte dessa cadeia, mesmo que momentaneamente, é desenvolver, na prática, a cidadania cultural. Os resultados quantitativos aferidos no período de execução, em relatórios internos, demonstraram a capacidade de articulação e mobilização do projeto:

- 15 workshops para formação de arte-educadores e um mini-curso sobre História da Arte, realizados especialmente para professores da rede pública e estudantes de artes plásticas e design;
- 36 oficinas de artes plásticas realizadas para crianças e jovens das escolas públicas;
- 750 indivíduos atendidos diretamente pela equipe do projeto em comunidades da periferia do Recife e Região Metropolitana;

¹⁷⁹ Alguns dos artistas que participaram do *Faço Arte no Museu* foram: Gil Vicente, Rinaldo, Zé Paulo, Christina Machado, Maurício Castro, Nado de Olinda, entre outros.

- 50 estudantes de Educação Artística capacitados como monitores das oficinas das comunidades;
- 20 jovens capacitados como bolsistas em diversas áreas do projeto;
- 40 exposições montadas com um público visitante total registrado de 11.000 pessoas;
- replicação do módulo Capacitação e Aperfeiçoamento Profissional de Arte-educadores no Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães (MAMAM), da Prefeitura do Recife.

Como avaliação final desse processo inicial no Museu, o grupo chegou a conclusão que “a qualidade dos trabalhos e das exposições realizadas e as narrativas dos alunos, dos artistas e do público em geral, apontaram para a qualidade libertária e inovadora do projeto”. Vale ressaltar que a dinâmica do projeto impunha a necessidade de um trabalho conjunto sistemático entre agentes públicos e privados, e também provocou importantes impactos na equipe do Museu. Os servidores saíam de um longo período de estabilidade institucional do ponto de vista do comando, para defrontar-se com novos gestores, exógenos à “família fundajeana”, e que introduziam em quase todas as áreas da Instituição, múltiplas visões de mundo e modos diversos de gerenciamento.

No Museu, aliado a todas essas questões, introduzia-se nos processos de trabalho já estabelecidos um projeto com características diferenciadas, que envolvia “o outro” no cotidiano do Museu e exigia uma velocidade de execução desafiadora ao ritmo de trabalho instituído, normalmente mais perene. Todas essas questões influenciaram nas relações interpessoais da equipe e exigiu um comando com relações de poder informal no gerenciamento racional de emoções, na negociação dos níveis de pertencimento ao projeto de cada trabalhador envolvido nas suas atividades e numa pactuação entre motivações pessoais e a necessidade de participação, partilha, diálogo, cooperação e solidariedade, para a consecução de um projeto que, naquele momento, era parte fundamental para o alcance dos objetivos traçados no seminário interno de planejamento estratégico, realizado com a participação de todos os membros da equipe, no início de 2003. No campo específico das ações educativo-culturais, os objetivos estratégicos definidos à época, foram:

- Intensificar os projetos educativos, permanentes e temporários do Museu, principalmente junto às crianças e jovens de comunidades carentes, contribuindo

para o desenvolvimento de uma postura crítica, transformadora e de valorização e preservação de nossa cultura.

- Consolidar o papel educativo do Museu, junto ao público estudantil, utilizando-o como espaço de valorização do patrimônio cultural e de estímulo ao exercício da cidadania e propiciando formas de atualização e aperfeiçoamento dos professores.

3.4.2 O Programa de Formação do Jovem Artesão

O germe do trabalho educativo inclusivo havia contaminado a equipe do MUHNE que, naquele momento, já poderia ver com menor estranhamento a criação de um novo projeto que desse continuidade aos objetivos estratégicos traçados. A experiência do projeto *Faço Arte no Museu* foi fundamental para aprimorar a *expertise* do Muhne no desenvolvimento de um trabalho educativo voltado para o público jovem, em especial, oriundos de comunidades pobres da cidade. Além disso, como já foi dito, o êxito da parceria com o grupo *Faço Arte* permitiu a idealização conjunta de um novo projeto educativo: o *Programa de Formação do Jovem Artesão*. Esse “pensar junto” proporcionou uma maior aderência aos objetivos educativos do Museu e ampliou nos trabalhadores envolvidos o grau de pertencimento ao projeto.

O objetivo era desenvolver algum tipo de tecnologia social, no qual, a longa tradição de saber depositada na instituição à qual o Museu era ligado, fosse capaz de produzir um modo de fazer e um modo de produzir conhecimento no campo da cultura para os jovens das classes pobres – em geral, ausentes do convívio com os museus e com a criação e a fruição cultural. Como se tratava de uma ideia de política cultural na dimensão antropológica, portanto, condizente com a missão museal de se fazer presente no cotidiano dos seus múltiplos públicos e não-públicos, era também necessário que o novo projeto atendesse aos requisitos de ser um trabalho educativo permanente, com baixo custo, e com fácil aplicabilidade e reaplicabilidade em outras instituições culturais e sociais e – por que não? –, nos demais museus da cidade. Dirigido a um público historicamente excluído, um dos objetivos sociais desejados era melhorar a qualidade de vida do jovem participante, no sentido, de tentar diminuir o impacto da *privação de capacidades* (SEN, 2000) fortemente presente em seu cotidiano e, por meio de um aprendizado participativo, ampliar as possibilidades das suas experiências estética e ética, no caminho do desenvolvimento humano sustentável.

Assim, em 2005, ainda dentro da segunda etapa do projeto *Faço Arte no Museu*, foram atendidos 20 adolescentes e jovens, no módulo piloto do Programa desenvolvido no Muhne e, no mesmo ano, a sua replicação no Movimento Pró-Criança, com a formação de dois novos núcleos em comunidades pobres do Recife e Jaboatão dos Guararapes, realizado pelo próprio grupo *Faço Arte Com Quem Sabe*, numa parceria com a Infraero e a Brasil Foundation. Nessa época, o módulo no Muhne contava apenas com os recursos captados pelo

grupo parceiro, junto ao Funcultura. Assim, o *Programa de Formação do Jovem Artesão* caracterizou-se como uma ação de inclusão sócio-cultural, realizada pelo Museu do Homem do Nordeste e o Movimento Pró-Criança (MPC)¹⁸⁰, com a formação de uma rede de núcleos de formação profissional para jovens, entre 14 e 21 anos, no segmento do Artesanato – até 2011, a rede constituía-se de três núcleos de formação, sendo um no MUHNE e dois no MPC, nas suas unidades localizadas nos bairros dos Coelhos (Recife) e Dom Hélder Câmara (Jaboatão dos Guararapes). O Programa integra um conjunto de atividades de formação continuada, com vistas ao desenvolvimento pessoal e profissional, na direção de preparar os jovens para o enfrentamento dos desafios do mundo do trabalho. Em 2011, a Rede do Jovem Artesão atendeu 88 jovens do Recife e RMR, no entanto, ao longo de sua existência, mais de 300 participaram do Programa, sendo o Museu responsável pelo atendimento de 120 jovens, no período de cinco anos.

A escolha por um programa permanente de formação no campo do artesanato teve a intenção de conectar a ação educativa do Museu com o seu importante e vasto acervo de tipologia artesanal, incluindo o utilitário, hoje também chamado de design vernacular¹⁸¹. O artesanato, além de desenvolver o pensamento criativo e a inteligência projetual que, segundo a jornalista e curadora Adélia Borges, não são privilégios da educação formal (2011, p.14), constitui-se numa opção de geração de renda, que acontece ao longo do Programa, e que o jovem pode dar continuidade, ou não, ao longo da sua vida.

Suzianne, 23 anos, filha de um pedreiro autônomo e de uma auxiliar de serviços gerais, frequenta o Museu desde os 11 anos, quando participou do grupo de Pastoril da Vila Esperança¹⁸², do projeto *Faço Arte no Museu* e do grupo de jovens que formou o módulo experimental do Jovem Artesão. Suzianne hoje trabalha como recepcionista terceirizada do Museu e sonha em estudar artes plásticas na universidade, mas, consciente das limitações que lhes são impostas pela sua condição social, conforma-se, “como se fosse um segundo plano”. Ela reconhece o esforço dos pais: “eles lutaram para que nada me faltasse [...] Nunca

¹⁸⁰ O MPC é uma entidade sem fins lucrativos, ligada à Arquidiocese de Olinda e Recife. É uma das principais instituições do país no desenvolvimento sócio-educativo de crianças, adolescentes e jovens em situação de marginalização e exclusão social, em Recife, Pernambuco.

¹⁸¹ A expressão design vernacular é utilizada com frequência para descrever uma forma não-acadêmica de design – e se origina da junção do termo design, no sentido de desenho ou projeto, com o termo vernáculo, que designa uma língua nativa. O design vernacular desenvolve um produto a partir de um hábito cultural e, de forma mais simplista, é tudo aquilo que é feito à margem do conhecimento erudito.

¹⁸² Um folguedo originário das canções espanholas chamadas *villancicos*, incorporado às comemorações natalinas no Brasil, sobretudo na região Nordeste. Em 2000, o Muhne criou o grupo com a consultoria da etnomusicóloga Dinara Helena Pessoa, formado pelas crianças da comunidade da Vila Esperança, próxima ao Museu.

passamos por dificuldades”; contudo, tem a percepção de que a qualidade do ensino de base poderia ter sido um diferencial em sua vida:

— Só na questão dos estudos... Estudei em escola pública e, apesar disso não ser um defeito, eu passei por muitas dificuldades para aprender, então eu não tive uma base muito boa. Eu tinha dificuldades para aprender, como eu era uma pessoa muito tímida e calada, eu sentia essa falta de atenção da parte dos professores, muitas vezes eu não entendia e ficava calada. (SUZIANNE, 2012, comunicação pessoal)

Foram três tentativas no vestibular, mas sempre ficou na lista dos remanejáveis. Ter sua própria cerâmica lhe parece um sonho mais viável:

— Eu pretendo fazer faculdade de artes plásticas, mas nem tudo é como a gente quer. Então tem outras opções também. Porque o mundo artístico requer muito conhecimento e dedicação. Como eu tenho que trabalhar pra me manter e ajudar minha família, isso ficou como se fosse um segundo plano. Trabalhar com cerâmica é uma das coisas que eu penso. Abrir meu próprio negócio e ter uma estabilidade financeira boa. (SUZIANNE, 2012, comunicação pessoal)

Indagada sobre a importância do Museu e do Programa em sua vida, a resposta de Suzianne encarna o que vimos em Bourdieu (2007, p.524), no capítulo 2, que ele chama de “sistema dos possíveis”, que limita, de fato, o universo das formas da experiência, objetivamente possíveis em determinado momento.

— Os museus devem trabalhar na divulgação, nas escolas, nas comunidades, principalmente as carentes. Investindo em campanhas. Porque você vai ao museu e ver que grande parte dos visitantes são pessoas instruídas e não ver o povo das comunidades carentes. Falta o incentivo do governo em geral. As pessoas pobres não frequentam os museus porque faltam divulgação e interesse nesse tipo de divertimento, de conhecimento cultural. O Jovem Artesão me incentivou muito a trabalhar com argila e a gostar de artesanato, arte, exposições, museus, cultura. Porque você tem contato com aquilo que gosta, descobre que é uma das coisas que te faz crescer. Foi um curso muito bacana pra mim porque eu vejo as meninas de onde eu moro e a maioria já tem filhos, trabalham em comércio e não tem nenhuma perspectiva de crescimento. Se limitaram (sic) a viver daquele modo e não procuram nenhum meio de melhoria. Então o curso foi uma forma de mostrar para mim o valor da arte, da cultura, de abrir meus olhos para o mundo e olhar com outra visão. Me tornei (sic) uma pessoa mais comunicativa e fiz amigos para toda a vida. (SUZIANNE, 2012, comunicação pessoal)

A Vila esperança, onde Suzianne reside, é uma pequena comunidade às margens do Rio Capibaribe, incrustada no tradicional bairro de Apipucos, em Recife, com a qual o Museu mantém uma relação desde a década de 1990, em especial com a escola da rede estadual, de onde saíram quase todos os jovens participantes do primeiro módulo do Programa. Um desses jovens chama-se Vilella, de 23 anos, cujo pai é caminhoneiro e a mãe trabalha no comércio, e que, aos 12 anos, por sua participação numa reportagem para a TV sobre o Muhne, produzida por estudantes universitários, ficou conhecido na escola como “o menino do museu”. Uma experiência que o faria caminhar em direção ao Muhne, para participar do projeto *Faço Arte*

no Museu. Ele nos conta que, por ser perto da escola, ele já gostava de ir ao Museu:

— Eu já conhecia o Museu antes de entrar para o curso. Eu já conhecia as fotografias, as obras, eu achava que era como se fosse um álbum de fotografia, pra guardar alguma coisa. Agora você já pensa de uma maneira diferente. Eu continuo achando que ele guarda alguma coisa. Mas guarda a cultura. (VILELLA, 2012, comunicação pessoal)

A sua visão de cultura tem um conceito abrangente. Para ele, “a cultura está ligada ao comportamento das pessoas. Faz parte da cultura do nordestino comer cuscuz com charque, e isso não é arte. Mas é cultural da gente. A questão da cultura pode não ser só uma obra” (de arte). Mas ele confessa que nem sempre pensou assim. Pergunto: o que mudou?

— Mudou o aspecto cultural, porque o *Jovem* trabalhou muito com isso. Levava a gente pra museus, galerias e teve também a questão do conhecimento turístico da cidade... Visitamos o Mercado de São José e, antes de conhecer o mercado, eu achava que lá era um lugar que fedia e era sujo. Hoje eu tenho uma visão totalmente diferente. A gente começa a ver coisas diferentes. A gente vai numa exposição ver um comportamento diferente do nosso, achamos legal e passamos a seguir esse comportamento. E isso me influenciou a fazer um curso nesse ramo, porque você tem contato com essas pessoas. Talvez eu nem soubesse que tivesse que fazer educação artística para ensinar, eu passei um bom tempo achando que quem era formado em história podia ensinar artes. Porque no meu colégio professor de história, era professor de arte. As aulas de arte eram leituras o tempo todo e eu não aguentava mais. Eu já fiz a Mona Lisa quinhentas mil vezes e passei da 4ª série até a 8ª, só fazendo isso. (VILELLA, 2012, comunicação pessoal)

Vilella formou-se artesão no Programa, estagiou como monitor de artes no setor educativo, trabalhou como recepcionista terceirizado na loja do Museu e, hoje, é atendente terceirizado de um banco estatal – trabalho que ele fez questão de dizer que não o deixa feliz: “hoje eu não tenho tempo de fazer o que eu gosto. É difícil porque você tem que ganhar dinheiro e viver”. Vilella diz se ver, no futuro, numa sala de aula, “quero ser professor de arte”; mas, como a amiga de escola, Suzianne, Vilella também não consegue ultrapassar a lista dos remanejáveis no Vestibular. A dissociação histórica entre Cultura e Educação nas políticas públicas brasileiras reflete-se na deficiência escolar desses jovens, nas suas dificuldades em avançar nos estudos e alcançar o Ensino Superior nas Artes Plásticas, Educação Artística, Arquitetura e Design, áreas desejadas por grande parte dos jovens participantes do Programa. De caráter mais flexível quanto aos procedimentos jurídico-administrativos, os núcleos do MPC conseguiram incluir aulas de reforço de língua portuguesa e matemática na grade pedagógica do Programa para os seus alunos.

Essa falta de flexibilidade constitui-se, inclusive, no principal entrave ao desenvolvimento do Programa no MUHNE. Por ser vinculado ao Estado, o Museu está a mercê de um poderoso engessamento jurídico-administrativo que impede avanços e limita a

sua capacidade de inovação. Como forma de atenuar o efeito dessas amarras, o MUHNE tentou, por diversas vezes, iniciar o processo de criação da sua Associação de Amigos, no entanto, até 2011, os impedimentos político-administrativos e institucionais cercearam a efetivação desse objetivo. A prevalência do Judiciário, em detrimento dos direitos sociais constitucionais, é, sem dúvida, um dos mais graves problemas enfrentados pelo Estado Social no mundo contemporâneo, o que transforma a garantia dos direitos básicos de cidadania em mera retórica política.

Um fenômeno sexista identificado entre muitos rapazes do Jovem Artesão, em Araçoiaba, nos é revelado no cotidiano de Vilella. “O homem é o cérebro; a mulher é o coração”, diz o poema *O Homem e a Mulher*, de Vitor Hugo, de cunho altamente sexista, explicável por ter sido escrito no século XIX. Hoje, em pleno século XXI, o fazer artístico para os jovens do sexo masculino, em especial nas camadas mais pobres da sociedade, enfrenta muitos preconceitos, sobretudo, entre os seus próprios familiares, que relacionam a arte como “coisa de viado ou desocupado”. Vilella nos revela que enfrentou preconceitos violentos do próprio pai, por sua participação no Programa:

— Ele me batia muito, inclusive não gostou quando eu entrei no Museu, quando comecei a trabalhar com acessórios, ele pisava nas minhas peças. E não estava bêbado! Aí era questão de grosseria. Ele era bem grosseiro. Minha mãe me apoiava e até fazia comigo, mas ele nunca gostou disso. Na Fenearte, quando eu queria produzir e virava a noite, ele pisava nas minhas peças, me mandava apagar a luz. Então eu tinha que fazer tudo de novo. Aí eu sofria com isso. Ele dizia “por que não vai fazer um curso de inglês, de informática?”. Pra quem é homem, é muito mais difícil. Porque eu fiquei até os 19 anos e aí ele já começava a cobrar um emprego e não dá pra você se sustentar com artesanato. (VILELLA, 2012, comunicação pessoal)

Mas Vilella identifica outros “ganhos” para a sua vida, ao ter decidido participar do Programa:

— Eu acho que foi muito importante na vida da gente, mudou muito a nossa maneira de pensar e abriu muitas portas pra gente. E se ele não tivesse acontecido, eu nem sei o que eu seria agora, porque eu vejo os meninos da minha rua... Todos envolvidos com drogas ou então já morreram. Eu moro muito próximo à favela do DETRAN. E tinha amigos que morreram envolvidos com coisas erradas. Isso era muito triste. Eu não fui por esse lado e meus pais se sentem muito bem por, nem eu, nem minha irmã, termos ido por esse lado, porque, logo no começo, numa idade boa, eu não passava a tarde livre. (VILELLA, 2012, comunicação pessoal)

“Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista; simplesmente ele não é bom artista. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque está se tornando artesão”. Provavelmente Vilella não conhece esta frase de Mário de Andrade, do

contrário, certamente faria parte do seu “repertório para a negociação”¹⁸³ no combate à velha dicotomia entre o popular e o erudito, ainda presente no meio artístico, visão que Vilella critica de forma veemente:

A gente fazia parte de um programa que é chamado *Jovem Artesão*, mas eu não sei por que, tem gente que acha que artesão é menos que um artista. E a gente sofreu com isso e foi chato. Eu não sei se era porque era um projeto sociocultural ou se era pelo fato de a gente ser um simples artesão. Era como se você fosse menos, como se fosse assim: “eu sou artista, você é artesão.” Eu acho que artesão é tão artista quanto o artista plástico. Domina o código. Exemplo: o mestre Nado. Ele é do barro e ele domina aquela técnica. Ele se limitou ao barro, mas também o cara é o “fodão no barro”. Aí vem outro cara, pisa no tapete, fala um texto “massa”, está numa galeria ganhando um dinheiro bacana; e o outro não, o outro que tem uma vida inteira, que domina o código, que é artista, popular, mas é artista, não está sendo valorizado. Pra mim isso não tá certo. (VILELLA, 2012, comunicação pessoal)

Desde o primeiro grupo experimental do Programa, do qual participaram Suzianne e Vilella, da Vila Esperança; até o grupo do Morro da Conceição¹⁸⁴, na periferia do Recife, formado em 2010; a tônica do Programa no Museu foi que, ainda que emoldurados nas técnicas artesanais aprendidas, seria garantida aos jovens a liberdade de escolha sobre a forma de exprimir os seus valores culturais, com o objetivo de promover a conscientização de ser e de estar no mundo e de estimular o diálogo que critica e promove o indivíduo. Esta particularidade do Programa foi detectada e publicada no livro *Design + Artesanato – O caminho brasileiro*, de Adélia Borges, ao analisar o grau de interferência que o designer deveria ter na “descoberta” das singularidades de determinados lugares e grupos humanos, “algo que uma pessoa *de fora* considera identitário pode não ser sentido/vivido dessa forma por uma pessoa *de dentro*.” A autonomia dos jovens no processo criativo para o desenvolvimento da nova coleção da grife *Conceição do Morro*, criada pelos jovens, após a oficina desenvolvida pela designer Bete Paes, chamou a atenção de Borges:

A designer Bete Paes deparou com um grupo de jovens que não queria nenhuma associação estética com o seu lugar de moradia. “Eles achavam que era pejorativo e que as pessoas iriam olhar a produção com preconceito”. [...] os jovens foram levados a passear pela cidade, atentos aos prédios, à música, à dança, fotografando tudo. Selecionaram em conjunto as imagens mais significativas. Bete então os convidou a interpretar essas imagens por meio de desenhos muito ricos, surpreendentes até para os jovens, que insistiam em dizer que não sabiam desenhar. Cada um escolheu o que mais o tocou [...]. A partir disso, montaram os desenhos finais, criando múltiplos, superposições, girando o desenho e usando muitas outras

¹⁸³ Expressão cunhada por Paula Assunção, apresentada na palestra proferida durante o Seminário Avançado de Museologia Social, realizado no Museu do Homem do Nordeste, em maio 2010, para designar o conjunto de capacidades adquiridas pelos indivíduos das camadas populares da sociedade, importante no processo de mobilização e organização para a conquista de suas reivindicações sociais, políticas e culturais.

¹⁸⁴ Bairro do Recife, onde foi instalada a Imagem de Nossa Senhora da Conceição, vinda da França em 1904, com 5,5 metros de altura, em torno da qual ocorre o maior evento religioso do Estado de Pernambuco, com a presença de mais de um milhão de pessoas, durante nove dias.

formas de compor a matriz, o que deu margem a uma diversidade de representações, coerentes com a postura irreverente dos jovens. (BORGES, 2011, p.143)

Ao garantir a acessão dessa autonomia, o setor educativo se propôs, por meio do estudo das singularidades culturais, a respeitar a compreensão da história pessoal de cada um, a recuperar sentimentos de autoestima, assim como promover a realização de representações visuais que favorecessem o despertar de uma reflexão crítica. Contudo, nesses últimos anos, após a constatação de que a maioria dos jovens — com honrosas exceções, vale salientar —, que concluem a sua formação no Programa apresentam dificuldades na criação de novos produtos e repetem os padrões estéticos já definidos, sem um processo criativo baseado na inovação, identifica-se aí uma fragilidade na metodologia do Programa, no que diz respeito ao reforço do conteúdo teórico no eixo Indivíduo, quase sempre restrito a temas voltados à educação para o patrimônio, identidade cultural, cidadania, empreendedorismo, liderança, organização e gestão. A inclusão de temas como História da Arte, História e Cultura do Design, Sustentabilidade e de ateliês para pesquisa e criatividade, torna-se fundamental para o fornecimento de conteúdo, com bases teóricas e metodológicas capazes de estimular a organização e o fortalecimento do processo criativo dos jovens participantes.

3.4.3 Um lugar chamado Araçoiaba

*Diversas culturas e vidas vivenciadas.
O Jovem Artesão brilhando em Araçoiaba.
(Alaíse José, Araçoiaba, 2010).*

O trabalho realizado com os jovens do município de Araçoiaba, localizado na Zona da Mata Norte de Pernambuco, a 67 quilômetros da capital, foi central no aperfeiçoamento da metodologia do Programa e, sobretudo, na sua consolidação dentro do próprio Museu e na criação de uma ampla rede de agentes institucionais, públicos e privados, o que lhe conferiu visibilidade na sociedade. O desafio apresentado foi motivacional para o envolvimento da equipe no processo de formação desses jovens e, ao longo desse trabalho, no qual, outros departamentos da Fundaj deram contribuições pontuais, mas não menos importantes.

Tudo começou quando, no final de 2005, o Museu foi convidado a participar de um projeto de responsabilidade social que a multinacional Unilever já desenvolvia em Araçoiaba e que visava, sobretudo, a elevação do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do município, o mais baixo da Região Metropolitana do Recife. O projeto na cidade fazia parte da contrapartida social da empresa aos incentivos fiscais proporcionados pelo Governo do Estado para a instalação de uma fábrica, que viria a ser inaugurada em 2006, no município de Ipojuca. Os recursos oriundos do Ministério da Cultura — pois a empresa optou por utilizar o mecanismo de doação via Lei Rouanet¹⁸⁵ —, possibilitaram ao Núcleo de Formação do Museu atender 50 jovens do município. As ações foram realizadas na *Casa Mais Vida*, com toda infraestrutura montada e cedida pelo Instituto Unilever, uma associação civil sem fins lucrativos, de caráter assistencial e educativo, responsável por incentivar e apoiar as ações sociais da companhia.

Uma das principais diretrizes estabelecidas pelo Programa foi a referência das singularidades do lugar ao produto artesanal a ser criado pelos jovens, apoiado no diagnóstico sociocultural da cidade, realizado pela equipe do Museu, antes do início das atividades educativas do Programa. O diagnóstico teve o objetivo de encontrar referências formais locais para nortear as ações do Programa, com foco no desenvolvimento do produto e nas ações de

¹⁸⁵ Por meio desse mecanismo, a Lei prevê a transferência definitiva e irreversível de recursos financeiros, em favor do titular da proposta cultural, no caso, uma das componentes do grupo Faço Arte com quem Sabe, mas proíbe qualquer tipo de publicidade do apoio com identificação do doador – a multinacional Unilever. Assim, conforme o artigo 26 da Lei 8.313/91, a empresa utilizou o percentual de 40% de abatimento no Imposto de Renda, limitado aos percentuais estabelecidos pela legislação do imposto de renda vigente que, atualmente, são de 4% para pessoa jurídica; e ainda pôde lançar o valor incentivado como despesa operacional. Dessa forma, efetivamente, os recursos foram oriundos do Ministério da Cultura.

educação para o patrimônio, o que permitiu a construção conjunta do conhecimento sobre o município e oportunizou ao jovem participante voltar a olhar para a sua comunidade de uma maneira diferenciada. Em 2010, numa entrevista concedida pelo grupo ao consultor Júlio Ledo — que ministrou um dos módulos sobre empreendedorismo —, as jovens comprovaram a importância do pensamento de Hughes de Varine para os processos de desenvolvimento local, de que “o desenvolvimento não se faz *fora do solo*”.

JL – *O projeto te ajudou a ter mais conhecimento?*

LUÍZA – Me ajudou a conhecer o patrimônio da minha terra, porque em relação a algumas coisas eu já sabia. Por exemplo, tem uma casa lá, que é muito antiga, que o pessoal vai lá e não dá a mínima. Então, eles¹⁸⁶ foram buscando isso pra gente, e nos ajudou muito.

JL – *O conhecimento da cidade ajudou na construção dos seus projetos?*

JOSI – Sim, porque a partir daí, quando o pessoal perguntava o que é Araçoiaba, quando o pessoal comentava o nome, de que origem vinha, a gente sabia. Pra mim, antes era só um lugar de se morar. Hoje eu vejo diferente, um lugar onde a gente pode desenvolver projetos, onde as pessoas vão entender, compreender um pouco.

JL – *Você gostou dessa ideia de trabalhar os maracatus de Araçoiaba?*

ADRIANA – Gostei, porque é uma coisa que tem muito em Araçoiaba e que valoriza a cultura, a terra onde você mora e que é da raiz de lá. Eu achei bacana essa coisa. O artesanato agrega valor quando ele fala um pouco da cultura local. E isso faz diferença porque ele vai contar a vida do artesão. Quando você mostra uma peça sua, é o sentimento que eu sinto que eu estou passando ali, na maneira que eu pinto, que eu faço, o que eu estou sentindo. Porque você tem que sentir alguma coisa para fazer aquilo. Pra que fique bem feito, você tem que sentir e passar aquilo. E a pessoa que está comprando uma peça minha, não está só comprando uma peça, está comprando um pouco da vida da pessoa.

Vale destacar essa referência aos maracatus, pois, como a religião evangélica tinha grande influência no grupo, no início, a equipe de educadores encontrou forte resistência dos alunos para o estudo dessa manifestação cultural local, considerada, por muitos, como “coisa do diabo”. Ao final do processo de formação, as jovens da Arafibrarte, orientadas pela designer têxtil Prazeres Accioly, desenvolveram a coleção *Maracatus*, cujas peças receberam os nomes de todos os grupos da cidade. O diagnóstico, no geral, revelou um lugar inserido numa região marcadamente de produção sucroalcooleira, com uma alta fragilidade das políticas governamentais no local, e, principalmente, marcado por uma realidade social que se aproxima da vida vivida na zona da mata pernambucana, no século passado, em termos de acesso aos bens e serviços públicos, aos mecanismos de desenvolvimento socioeconômico e humanos, com baixíssimas possibilidades de mobilidade social e intelectual para os jovens, especialmente os de sexo masculino que, em sua maioria, não enxergam o futuro além das palhas de cana, prontas para o corte. Entre as principais informações sócio-culturais coletadas pela equipe do Museu, durante a realização do diagnóstico, destaco:

¹⁸⁶ Referindo-se à equipe do Museu.

- Araçoiaba é um município novo, criado em 1995, emancipado de Igarassu. Tem aproximadamente 18 mil habitantes numa área de 96 Km². O IDH é de 0,637 (PNUD-2000), o mais baixo da Região Metropolitana do Recife. Há duas versões para a origem do nome “Araçoiaba”: araçá e goiaba, frutas abundantes na região, ou, do tupi-guarani, chapéu de sol, sombreiro.
- Em 2004, havia apenas 298 empregos formais e 33% da população economicamente ativa não tinham rendimentos. A renda per capita é de R\$ 88,00. A economia vive em função da indústria da cana-de-açúcar, mas também há agricultura e pecuária de subsistência. A ocupação da mão-de-obra na zona rural do município representa mais de 80% da população economicamente ativa.
- Patrimônio natural: paisagens com rios e córregos, onde são visíveis diversos pontos de degradação pela ação do Homem. Restos de mata atlântica, com rica vegetação, potencial matéria prima para o artesanato: fibras, folhas e frutos de bambu, dendê e outros tipos de coqueiros e palmeiras, cana-de-açúcar, banana e urucum — este último é cultura recente no município.
- Patrimônio construído: destaque para a capela de Nossa Senhora do Monte, construída no início do século XIX.
- Presença indígena: as narrativas de presença indígena persistem em lendas orais e na existência de dois pilões escavados na rocha, dentro do Córrego do Pilão.
- Fatos históricos: na década de 1940, durante a II Guerra Mundial, existiram “campos de concentração” de famílias alemãs, na região próxima à hoje conhecida como Bica do Alemão, que servia para abrigar os funcionários da Companhia Paulista de Tecidos, pertencente à família Lundgren. Foi marcante o envolvimento dos trabalhadores da região de Araçoiaba com as ligas camponesas e movimentos sindicais de oposição ao regime militar.
- Cultura popular: a manifestação mais marcante e persistente é o Maracatu Rural, são oito grupos atuantes, entre eles o *Cambindinha*, citado como o mais antigo do estado, fundado em 1914. Há a presença de importantes mestres artesãos que confeccionam golas e adereços do maracatu, além de sanfoneiros, grupos de forró, ciranda, cavalo marinho, pastoril, mamulengo e caboclinhos.

A metodologia traçada era basicamente a mesma desenvolvida com os demais grupos já atendidos no Programa, mas incorporava como novidade, a realização desse diagnóstico

sociocultural local, como ponto de partida do Programa no local, para a definição do produto artesanal e do seu consequente programa educativo. O *Jovem Artesão* divide a sua ação pedagógica nos seguintes eixos:

- Arte e Artesanato - desenvolve habilidades específicas e o sentido estético dos alunos com atividades ministradas por arte-educadores e profissionais convidados – artistas plásticos e artesãos. *Atividades*: oficinas de artes e artesanato, com diversas linguagens artísticas e técnicas, como desenho, pintura, reciclagem de papel, produção de papel artesanal, xilogravura, cerâmica, entre outras.
- Produto - realizado por profissionais da área de design e arte-educadores, promovem a fusão dos resultados das oficinas de artes/artesanato com a criação e confecção de produtos competitivos no mercado. *Atividades*: oficinas voltadas para a criação e finalização de produtos (estética, acabamento, funcionalidade, matéria-prima), criação de protótipos e embalagens, organização da produção, formação de preço justo e identificação do público consumidor. Os jovens produzem objetos decorativos e utilitários de cerâmica, porcelana e papel; jogos lúdicos em cerâmica, moda e acessórios.
- Desenvolvimento do Indivíduo - atividades de acompanhamento com o objetivo de promover o crescimento pessoal, o desenvolvimento social e profissional e a formação empreendedora dos jovens participantes. *Atividades*: oficinas, palestras e cursos sobre educação para o patrimônio cultural, empreendedorismo, associativismo, liderança e gestão de grupo, cidadania e pesquisa dirigida, ministradas por uma equipe multidisciplinar (arte-educadores, designers, artistas, estilistas, especialistas em educação para o patrimônio, desenvolvimento sustentável, administração e economia, ciências sociais, entre outras áreas).

Ainda dentro do Eixo Desenvolvimento do Indivíduo, o Programa desenvolveu aulas passeio, que consolidavam os conteúdos apresentados aos alunos nas aulas passeio aos museus, centros culturais, cidades e espaços voltados para a produção de arte e artesanato; e vivências práticas, que consistiam na exposição e comercialização dos produtos e nas oficinas lúdicas ministradas pelos alunos do Programa para públicos diversos. O Programa proporcionou a participação dos alunos em importantes feiras nacionais de artesanato, festivais, seminários e congressos, além de cursos de férias e oficinas lúdicas em instituições culturais, oferecidos pelos próprios alunos.

Após análise dos resultados coletados no diagnóstico sócio-cultural e a partir das discussões em sala de aula, os educadores e os jovens participantes definiram-se pela produção do papel artesanal e seus produtos derivados, com o diferencial de se utilizar a matéria prima local — fibras da cana-de-açúcar e de outras frutas e vegetais, como abacaxi, banana, maxixe; e pigmentos naturais do urucum e beterraba. Finalizado o projeto com recursos da Lei Rouanet/MinC, em agosto de 2007, o Museu deu continuidade à formação dos jovens, focada em atividades voltadas à sustentabilidade do trabalho do grupo, dessa vez, com recursos da própria Fundação Joaquim Nabuco que, a partir desse ano, incorporava o Programa ao seu Plano Plurianual.

Assim, nesta nova fase do projeto, 25 jovens foram selecionados e passaram a ser atendidos diretamente pelo Museu, visando à formação de um novo grupo produtivo artesanal que, mais à frente, viria a ser a primeira organização formal de jovens artesãos da Rede, a Associação Fibra e Arte de Araçoiaba (Arafibrarte). A partir daí, os jovens foram capacitados com oficinas de aperfeiçoamento do produto, de organização do grupo e empreendedorismo. O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) foi outro importante parceiro nas ações de fortalecimento da organização e do empreendedorismo dos jovens.

Apesar da crescente valorização do uso da sociobiodiversidade como fonte inesgotável de possibilidades de criação de produtos artesanais diferenciados, com sentido de lugar, tão fortemente valorizados pela economia e pela indústria cultural nesses tempos de vida social globalizada, a emergência da luta pela sobrevivência, aliada à desestruturação das políticas públicas voltadas para o setor e a frágil inserção da ocupação “artesão” como atividade regular inserida no mercado competitivo, tem desestimulado a participação dos jovens de Araçoiaba nas atividades da Associação. Esse aspecto tem levado quase todas as jovens artesãs da Arafibrarte a ocuparem-se em empregos formais, com atuação associativa pontual, no atendimento a encomendas e nos momentos de participação em grandes feiras nacionais de artesanato, a exemplo da Feira Nacional de Artesanato de Pernambuco (Fenearte), na qual, durante dois anos, adquiriram estande com seus próprios recursos; e na Feira Mãos de Minas, para a qual foram convidadas pelo Museu a participar do estande da Rede, com os custos da viagem de uma das jovens do grupo, sob a responsabilidade da Arafibrarte. Na entrevista realizada no Muhne, em 2010, Adriana, 20 anos, revelou o grau de confiança que o grupo depositava nos seus trabalhos:

JL – *Você acreditou?*

ADRIANA – Sim, porque, no decorrer do tempo, o produto foi ficando bom, foram aparecendo as oportunidades, mudou o aperfeiçoamento das peças, o conhecimento com as outras pessoas das oficinas que passavam o conhecimento pra gente e dizia

que aquilo tinha valor, que o caminho que a gente estava tomando ia ser devagar, mas que tinha futuro. E isso foi despertando em mim a curiosidade e fazendo com que eu entendesse que o artesanato era o caminho do mercado de trabalho, e eu só teria que ter paciência, como eu teria que ter nas outras áreas também.

JL – *Foi fácil para você aceitar novas ideias, aceitar intervenções, aceitar o que os outros tinham para falar?*

ADRIANA – Foi, mas, assim, a gente podia dar uma opinião: não vai dar certo. Mas sempre tentar. Na pintura, arriscar para ver se vai dar certo. Se não der as cores... Tinha hora que dava vontade de desanimar.

JL – *Qual foi essa hora, e por quê?*

ADRIANA – Assim, nas dificuldades que a gente teve, porque o dinheiro não vinha logo, e tinha que trabalhar sem dinheiro. Na minha casa não tinha cobrança toda hora, não; porque, lá em casa, o pessoal entendia que nem tudo vem fácil.

JL – *E hoje?*

ADRIANA – Hoje a gente já produz e sabe que vai vender. Porque a gente já tem uma meta, já sabe que o pessoal compra o nosso produto. Já sabe que tem encomenda. A gente já pode dar oficina, que o pessoal já conhece nosso produto, hoje já está mais fácil pelo conhecimento.

A cobrança das famílias, em sua maioria empregadas no corte da cana-de-açúcar na região, era sobremaneira sobre os jovens do sexo masculino, cuja evasão do projeto, em Araçoiaba, foi total, principalmente nos períodos de plantação e de colheita. Apenas 7 jovens, todas mulheres, chegaram à criação da Arafibrarte, após o período de formação que, no programa, tem a duração de dois anos. A evasão dos jovens foi um dos graves problemas enfrentados pelo programa, pois, em muitos casos, concorria com os projetos sociais oferecidos pelas diversas instâncias de Governo, que previam a concessão de bolsas aos alunos. No caso do *Jovem Artesão*, a geração de renda fazia parte do processo de aprendizado, portanto, era valorizada como conquista pelo aperfeiçoamento do produto, pela organização nos modos de produção e pela iniciativa empreendedora do jovem participante. Apesar das dificuldades, em termos qualitativos, destacam-se no Relatório de Gestão do 2003-2011, importantes resultados do Programa (MUHNE e MPC):

- Menção Honrosa no *Prêmio Darcy Ribeiro 2008* (IBRAM/MinC) para as melhores práticas de educação em museus brasileiros e Menção Honrosa do *Prêmio Iberoamericano de Educação em Museus 2011*, promovido pelo Programa Ibermuseus, que é uma iniciativa de cooperação e integração dos países ibero-americanos para o fomento e articulação de políticas públicas no campo museal, com o intuito de afirmar os museus como “ferramenta de mediação, transformação social e representação das diversidade e identidades culturais dos distintos povos y comunidades da Ibero-América” (IBERMUSEUS, 2012). O *Jovem Artesão* do MUHNE concorreu com 72 projetos inscritos de 13 países ibero-americanos. O Museu

de Arte Moderna (MAM), de São Paulo, dividiu a segundo colocação com a Fundación Museo Jorge Oteiza, da Espanha.

- Criação de sete (06) grupos de produção artesanal permanentes, formados por cerca de 50 jovens do Recife e RMR.
- Criação da primeira associação formal – Arafibrarte –, formada por oito jovens, filhas de cortadores de cana-de-açúcar de Araçoiaba. As jovens, em 2009, conquistaram o Prêmio Caixa de Apoio ao Artesanato Brasileiro, da Caixa Econômica, no valor de R\$ 20 mil. Com o apoio do grupo *Faço Arte com quem Sabe*, a Arafibrarte também aprovou projeto cultural junto ao Funcultura do Governo do Estado de Pernambuco, em 2009, com recursos na ordem de R\$ 40 mil, voltados para o aperfeiçoamento, difusão e comercialização dos produtos da Associação, além do repasse do saber para outros jovens de Araçoiaba.
- Fornecimento mensal de produtos para o *Espaço Janete Costa*, loja que comercializa produtos do Museu e da Fundaj, além de produtos de artistas populares e artesãos da Região Nordeste. Esse ponto fixo de vendas tem proporcionado uma renda mensal para os grupos de produção artesanal e para a Arafibrarte.
- Conquista e consolidação de importante rede social de parceiros, envolvendo instituições públicas e privadas, como o Instituto Unilever, AdDiper/Governo do Estado, Instituto Ayrton Senna, Infraero, Sebrae; além de personalidades ligadas ao artesanato, à arquitetura e ao design, local e nacional.
- Apresentação do Programa em Seminários e Congressos, locais e nacionais, consolidando o Programa como experiência exitosa baseada nas teorias pedagógicas e nas tecnologias sociais de desenvolvimento sustentável defendidas pelo Museu.
- Participação de jovens do Programa — como oficinairos — nos projetos culturais e educativos supervisionados pelo Museu.

No Relatório de Gestão, a educadora Silvia Brasileiro, coordenadora do Programa no Muhne, analisa esses resultados e valoriza principalmente aqueles centrados no desenvolvimento humano dos jovens participantes, na valorização do patrimônio cultural e na participação efetiva do Museu nas políticas públicas de educação e cultura:

Os resultados alcançados nesse projeto apontam para pensarmos o Museu como instrumento de inclusão social e cultural que, através dos seus acervos, favorece a ampliação do olhar, o crescimento pessoal, intelectual e estético desses jovens artesãos. Essas conexões e contextualizações entre os acervos do Museu, os produtos, os produtores e suas visões de mundo, reforçam a importância da preservação e valorização do patrimônio cultural e faz nos reconhecermos como

espaços estratégicos para o desenvolvimento de políticas públicas de educação e cultura para o Brasil. (BRASILEIRO, 2011).

Mais do que formar artesãos, o Programa — ainda que necessite ampliar e aprofundar os conteúdos do seu projeto pedagógico —, valorizou, desde o início, o desenvolvimento cognitivo dos jovens participantes, com estímulos ao raciocínio e à reflexão crítica de suas realidades vividas. Desde o primeiro dia em que deparamos com o silêncio constrangedor daqueles jovens, em Araçoiaba, ao dia em que assistimos a uma das jovens participantes da Arafibrarte descrever o projeto aos representantes do Ministério da Educação e do Conselho Deliberativo da Fundaj, com desenvoltura e firmeza, pudemos constatar a força do Programa no desenvolvimento daquelas jovens. Josi, 20 anos, valoriza a sua mudança pessoal:

Esse projeto ajudou a me desenvolver, a falar. Porque eu era uma pessoa muito tímida, e esse curso mudou meu jeito... a falar, dar entrevista para a televisão. Uma coisa que nunca passou pela minha cabeça, ser entrevistada e viajar para outros lugares, mostrando o trabalho da gente. Eu me sinto uma pessoa mais forte em todos os sentidos. (JOSI, 2010, comunicação pessoal).

Também na entrevista no Muhne, a jovem Luíza, de 22 anos, mostrou o desejo de voltar a estudar e cursar Artes Plásticas na universidade, mas reafirma as dificuldades apresentadas pelos jovens do grupo anterior: “eu já tentei fazer, mas não deu certo. Mais eu ainda estou no caminho, ainda vou chegar lá”. Enquanto o sonho não se concretiza, ela traça os seus objetivos de vida, a partir das novas perspectivas que ela própria identificou no Programa:

Eu penso em ter um trabalho nessa área talvez, por que antes eu pensava que ia estudar lá, e me formar lá mesmo e morar lá. Ser dona de casa e meu mundo se resumir ali. E depois do curso, eu comecei a ver lugares, outros meios, outras pontes. E minha vontade é de buscar cada vez mais. E espero conseguir um emprego bom, nessa área de artes plásticas, nessa área de artesanato que eu gosto muito de fazer. (LUIZA, 2010, comunicação pessoal)

Perguntada pelo facilitador da entrevista sobre o que, naquele momento, ela conseguia ver, quando abria a janela de sua casa, Luiza não se intimida com a pergunta: “além da cultura que o curso passou pra gente, eu vejo adiante, porque eu sei que depois daquele canavial, vai chegar um lugar melhor”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui chegados, é a altura de condensar a posição que busquei defender ao longo deste trabalho. O percurso foi longo, por vezes, exaustivo, mas, no meu ponto de vista, fundamental para compreendermos o papel vital que a Antropologia desempenha na formulação de políticas públicas transformadoras no campo da cultura. Políticas onde os microcenários são potencializados como indutores para a criação de novos circuitos culturais no cenário nacional e, mais que isso, são responsáveis pelo desenvolvimento de sujeitos críticos e reflexivos, capazes de transformar sua realidade e inserir-se na sociedade de forma efetiva.

Foi assim na vida das jovens artesãs de Araçoiaba e dos jovens do Programa realizado pelo Museu do Homem do Nordeste que, a despeito das suas vulnerabilidades sociais — que ainda persistem, pois um museu é apenas uma parte dessa cadeia de forças que pode ajudar a mudar essas realidades —, apreendem certa positividade de tais vulnerabilidades, resistem e buscam armar-se de valores culturais, capazes de construir uma cultura de paz e uma ética de solidariedade, além de demonstrar uma perspectiva de crítica social, sem determinismos, como pudemos constatar nas suas falas sobre suas condições de vida. Foi assim também na vida do próprio Museu que, como recomenda Paulo Freire, aprendeu muito com esses jovens, aprendeu a estar disponível a repensar o pensado, a rever-se em suas posições. O *Jovem Artesão* não provoca a *ong-ização* do Museu, como alguns críticos afirmam, ao contrário, é exatamente um posicionamento afirmativo para impedir a retração do Estado da sociedade civil, no sentido que Yúdice defende (2006, p.212), assim como diversos estudiosos de políticas públicas da cultura. Sabemos que, em períodos anteriores, as ongs assumiram funções que cabiam ao Estado (YÜDICE). O Muhne, como museu institucionalizado, ligado ao Estado brasileiro e ciente dos desafios que se lhes apresentam no macrocenário do espaço-tempo presente, tomou para si a função social que lhe cabe na construção da cidadania cultural, mesmo que no seu microcenário.

Igualmente está sendo assim no dia-a-dia de milhares de pessoas envolvidas nas ações dos Pontos de Memórias e dos Pontos de Cultura, que funcionam como rizomas das memórias e da ação cultural, produzidas, construídas, desmontáveis, conectáveis, reversíveis. Como Gauntari e Deleuze (2004) pensaram, são “sistemas abertos que favorecem a reprodução”; que constituem as redes que conferem “maior resistência” e “sobrevivência”; que criam diferentes raízes, “capazes de nutrir o novo” e formar outras raízes. O rizoma, como “um sistema acentrado”, é a expressão máxima da multiplicidade, da diversidade, como flores selvagens que

teimam em surgir no meio de plantações organizadas de forma cartesiana.

Esses rizomas das atuais políticas públicas brasileiras no campo da cultura não podem secar por falta de regas e nutrição, nem podem ser extirpadas dos campos com o único propósito de deixar fluir o que já está plantado, enraizado, instituído. É preciso criar novos conceitos, novos paradigmas, com o direito à sobrevivência garantido a todas as expressões culturais, sejam elas fincadas em raízes profundas, sejam elas raízes entrelaçadas, complexas, rasas, em constantes fluxos de desterritorialização e reterritorialização. Mas para que isto aconteça, é preciso um “sistema aberto de pensamento” que, segundo Deleuze (1991), relacionam os conceitos a circunstâncias e não mais a essências. Como os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem, “é preciso inventar, criar novos conceitos que tenham uma necessidade, que estejam plenos de uma força crítica, política e de liberdades”.

O percurso deste trabalho foi igualmente fundamental para compreendermos a importância da institucionalização da cultura na vida política brasileira. O Ministério da Cultura está aí, resultado de muitos esforços conceituais e políticos-estruturais. Entretanto, é preciso que essa institucionalização não expresse apenas uma proposta de um todo disciplinador, um totalitarismo estrutural que, sob o pretexto de condições supostamente universais, consideradas incontornáveis — como a burocracia e o controle jurídico-administrativo inerentes à coisa estatal —, se aceita passivamente a cômoda manutenção das relações de dominação, que inclui seus pares, mas “exclui todos os outros” que estão à margem, “os que vivem no estado de natureza, mesmo quando vivem na casa dos cidadãos”, como disse Sousa Santos (1998). Fico com Botelho e Barbosa (2011, p.73) que propõem uma reinvenção do modelo de administração pública para superar a naturalização da burocracia. Uma burocratização que, “norteada por uma economia capitalista de mercado, torna-se uma jaula de ferro em que a humanidade se vê confinada” (QUINELLO, 2007). Caso contrário, estaremos todos na plateia, como meros espectadores de um totalitarismo que, disfarçado em cenários bem montados e sons de violinos, submete tudo e todos a uma ideologia cultural oficial que serve como marco para a interpretação da realidade nacional, e que não fará mais do que continuar a apresentar o teatro aos oprimidos.

A institucionalização da cultura proposta hoje, pelo Ministério da Cultura, contida na ideia de organização, financiamento e gestão da promoção e proteção da cultura brasileira, andou a passos largos nos últimos anos. Iniciou com a instituição de uma Lei do Plano Nacional de Cultura, o que lhe confere caráter de política de Estado e incentiva a integração das políticas culturais em todas as suas esferas político-administrativas. Caminham ainda

nessa direção dois outros Projetos de Emenda Constitucional (PEC) que, atualmente, tramitam no Congresso Nacional, e que tratam sobre a vinculação orçamentária para a Cultura e a institucionalização do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Já em 2003, o Ministro da Cultura Gilberto Gil, anunciava ao Fórum de Dirigentes Estaduais de Cultura, a sua reflexão sobre o SNC e os desafios que lhes eram imperiosos:

Espera-se promover, com ele, condições que assegurem a todos os brasileiros, em todas as localidades do país, o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, de modo que todos passem a, cada vez mais, valorizar e defender o patrimônio e a capacidade inventiva de que compartilham. Espera-se também promover, com ele, condições para que os órgãos da União, dos Estados e Municípios, assim como as comunidades e suas associações, possam apoiar e incentivar a produção e difusão cultural, bem como a proteção do patrimônio cultural brasileiro – superando a atomização e a superposição das iniciativas empreendidas nos níveis federal, estadual e municipal na área da cultura. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2003).

O SNC propõe uma ação conjunta entre o Estado (União, Estados e Municípios) e a Sociedade civil organizada que, desta feita, participa dos processos decisórios por meio dos conselhos de políticas culturais a serem criados ou reformulados pelos estados e municípios. Para isso, todas as instâncias governamentais devem possuir instrumentos básicos de articulação, pactuação, deliberação e gestão do Sistema, que são: as conferências e os conselhos de políticas públicas, paritários e eleitos; planos de cultura que dialoguem entre si, mas que resguardem as singularidades de cada lugar; e fundo de cultura, para gerir o seu financiamento, que se poderá dar, também, por meio de leis de incentivo à cultura. O desafio de tornar real a institucionalização da democracia cultural se depara com uma paisagem nada agradável: de acordo com a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) 2006, realizada pelo IBGE, dos 5.565 municípios brasileiros, 84,6% não têm órgãos exclusivos para gerir a cultura; mais de 75% não possuem conselhos municipais; 42% dos municípios brasileiros dizem não possuir uma política cultural formulada, o que significa que a cultura não está incluída na agenda das políticas públicas de uma alta porcentagem dos governos municipais; e apenas 5,1% dos municípios brasileiros possuem e mantêm em funcionamento os Fundos de Cultura (MINC, 2007). *A priori*, acredito que as maiores dificuldades dos Municípios para a implantação e consolidação do SNC, estão relacionadas à necessidade de cumprimento dos princípios estabelecidos no conceito do Sistema, referentes à transparência e compartilhamento das informações; democratização dos processos decisórios com participação e controle social nas instâncias deliberativas da cultura; e ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura, com apoio e incentivo a

programas, projetos e ações culturais realizadas pela sociedade. Mas este é um outro tema, sobre o qual tenho interesse em aprofundar a pesquisa, mais a frente.

Esta dura realidade brasileira demonstra o tamanho do desafio que constitui a institucionalização de políticas públicas da cultura na dimensão antropológica e que, como Botelho defende, deve se dar no âmbito municipal. Este é um desafio para um futuro breve, que se avizinha e bate às portas das inúmeras instituições brasileiras, sejam culturais ou educacionais. É com este pensamento que, neste campo da relação entre a pesquisa antropológica e a ação política, ofereço a minha modesta contribuição acadêmica, pois acredito que, entre os desafios antropológicos da contemporaneidade, está a participação efetiva da antropologia aplicada na produção do conhecimento que auxilie na definição sobre o tipo de desenvolvimento que queremos e na formulação de políticas públicas capazes de promover a dimensão humana. Desafia-nos, nessa linha, a ideia de que não devemos nos interessar em criar modelos ou impor soluções, mas importa fazer rizoma, conexões, e, como nos incita Paulo Freire (1987, p.92), reconhecer os homens como seres inconclusos que, conscientes de sua inconclusão, “são os únicos que se desenvolvem. Como seres históricos, como ‘seres para si’, autobiográficos, sua transformação, que é o desenvolvimento, se dá no tempo que é seu, nunca fora dele”.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Cultura e Desenvolvimento**. In: NUSSBAUMER, Gisele M. (Org.). *Teorias e políticas da cultura – Visões multidisciplinares*, p. 13-23. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. **A invenção do nordeste e outras artes**. 4ª Edição rev. — São Paulo: Cortez, 2009.

ALVES, Elder Patrick Maia. **Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a Unesco e a Construção de um Universalismo Global**. *Revista Sociedade e Estado*, Volume 25, Número 3 Setembro/Dezembro 2010.

Anastassakis, Zoy. **Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural**. Dissertação de Mestrado. – Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, PPGAS, 2007.

ASSUNÇÃO, Paula. **Sociomuseology IV**, *Cadernos de Sociomuseologia*, Vol. 38, 2010.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença**. In: RUBIM, Antonio A. Canelas e BARBALHO, Alexandre. *Políticas Culturais no Brasil*, p. 37-60. Salvador: EDUFBA, 2007.

BARBATO JÚNIOR, Roberto. **Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o departamento de cultura de São Paulo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

BARBOSA DA SILVA, F. A. **Ministério da Cultura no Governo Luiz Inácio Lula da Silva: um primeiro balanço**. P.59-86 IN: *Políticas Culturais: um campo em estudo*. CALABRE, Lia (Org.) – Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ABREU, Luiz Eduardo (organizadores). **As políticas públicas e suas narrativas – O estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura**. Brasília: Ipea, 2011.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; CALABRE, Lia (Org.). **Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva** - Brasília: Ipea, 2011.

BOAS, Franz. In: Stocking Jr., G. **A formação da Antropologia Americana**. Rio de Janeiro: Contraponto, UFRJ, 2004.

_____. **Franz Boas. Antropologia Cultural**. Tradução, Celso Castro. 6ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. **A mente do ser humano primitivo**. Tradução, José Carlos Pereira. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2010_a.

BOFF, Leonardo. **Sustentabilidade: o que é - o que não é**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

BOMENY, Helena. **O patrimônio de Mário de Andrade**. In: CHUVA, Márcia (org.). *A invenção do patrimônio*, p. 11-26. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

BOTELHO, Isaura. **A política cultural e o plano de idéias**. In: RUBIM, Antonio A. Canelas e BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*, p. 108-132. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. In: *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, 15(2): 73-83, abril / junho de 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BURITY, Joanildo. **Cultura e Desenvolvimento**. In: NUSSBAUMER, Gisele M. (Org.). *Teorias e políticas da cultura – Visões multidisciplinares*, p. 51-65. Salvador: EDUFBA, 2007.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri – textos e contextos de uma trajetória profissional**. Volume 1 – São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado de São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

BRUNO, M.C.O. & FONSECA, A. & NEVES, K.R.F. - **Mudança Social e Desenvolvimento no Pensamento da Museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos**. IN: *Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento*: São Cristóvão, Museu de Arqueologia de Xingo, 2008.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas.** In: RUBIM, Antonio A. Canelas e BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*, p. 87-107. Salvador: EDUFBA, 2007.

CASTELLO, José. **A Era FHC: um balanço.** Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar e FIGUEIREDO, Rubens (orgs.). São Paulo: Cultura, 2002.

CASTRO, Celso. **Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CHAGAS, Mário de Souza. **O Campo de Atuação da Museologia.** Cadernos de Sociomuseologia, Nº2 - ULHT, Lisboa, 1994. Palestra proferida no V Fórum Nordestino de Museologia, em Salvador (BA).

_____. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade.** Chapecó: Ed. Argos, 2006.

_____. **Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus.** In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS, 2., 2000, Rio de Janeiro. *Caderno de textos e resumos.* Rio de Janeiro: NOPH/MINOM/ICOFOM LAM, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.** 12 ed. – São Paulo: Cortez, 2007.

_____. **Cidadania Cultural. O direito à cultura.** 1. Ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

_____. **Política e Cultura Democráticas: o público e o privado entram em questão.** In: Revista Crítica de Ciências Sociais, número 32. 1991.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

COELHO, Cláudio Marcio. **Gilberto Freyre: indiciário, emoção e política na casa-grande e na senzala.** Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. 2007.

DIAS, Nélia. **Antropologia e museus: que tipo de diálogo?** In: Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas. Org.: Regina Abreu, Mário de Souza Chagas, Myriam Sepúlveda dos Santos. Rio de Janeiro: Ed. Garamond Universitária. 2006.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O Mundo dos Bens: para uma antropologia do consumo**. Tradução Polínio Dentzien. 1ª Ed. 1ª reimpr. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

_____. **Ação cultural para a liberdade**. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1981.

FREYRE, Gilberto. **Catálogo do Museu do Homem do Nordeste – MUHNE**, Coleção Banco Safra. Recife, 2000.

_____. **Cultura e museus**. Palestra proferida no Museu de Arte Sacra de Olinda, Recife, 16 out.1984.

_____. **O Recife pioneiro**. Diário de Pernambuco, Recife, 29 jul. 1979.

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antonio. **O poético e o político e outros escritos**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2002.

IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Avaliação do Programa Arte Educação e Cidadania – Cultura Viva**. Pesquisa, Outubro de 2009.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois – A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil**. Brasília: IPHAN, 2006.

KLIKSBERG, Bernardo. **Falácias e Mitos do Desenvolvimento Social**. Cap. 4. São Paulo, Ed. Cortez, pp. 105 a 147, 2001.

KUPER, Adam. **A reinvenção da sociedade primitiva – Transformações de um mito**. Recife: Editora Universitária - UFPE, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés: ed. Cosac-Naify, 2008.

MAUSS, Marcel (1872-1950). **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac-Naify, 2003.

MENSCH, Peter Van. **O objeto de estudo da museologia**. tradução: Débora Bolsanello e Vania Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF, 1994.

MICELI, Sérgio. (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MINC, Ministério da Cultura. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014**. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

_____. **Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva: Autonomia, Protagonismo e Fortalecimento Sócio-cultural para o Brasil**. Catálogo. Brasília, 2010.

_____. **A conferência em revista**. II Conferência Nacional de Cultura. Ministério da Cultura/Secretaria de Articulação Institucional/Funarte. 2010.

_____. **1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura**. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

_____. **Política Nacional de Museus – Relatório de gestão 2003/2006**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. [Brasília] : MinC/IPHAN/DEMU, 2006.

_____. **Caderno de diretrizes museológicas I**. 2ª Edição. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006.

_____. **Política Nacional de Museus - Relatório de gestão 2003-2004**. Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Brasília: MinC/IPHAN/Demu, 2005.

MOTTA, Antonio. **Marujos Mulatos em Nova Iorque**. Jornal do Commercio. Recife, 15 mar 2000.

MOURA, Margarida. **O nascimento da Antropologia cultural – A obra de Franz Boas**. São Paulo: Hucitec, 2004.

MOUTINHO, Mário. **Sobre o conceito de museologia social**. Cadernos de Museologia, Nº 1, p. 7-9 – 1993.

_____. **Evolving Definition of Sociomuseology - Proposal for reflection**. Cadernos de Sociomuseologia, Nº 38, p. 27-31 – 2010.

PEREIRA, Pedro Manuel F. Cardoso. **ICOM 2010: meio século de mudanças e impasse**. Sociomuseology IV, Cadernos de Sociomuseologia, Vol. 38, p. 35, 2010.

PEREIRA, Pedro Manuel F. Cardoso. **Preservar e desenvolver em museologia: contributo para o estudo do objecto e do processo museológico**, Lisboa, Dissertação de Mestrado em Museologia na ULHT, 269 p. 2004.

PITOMBO, Mariella. **Entre o universal e o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na Unesco** In: NUSSBAUMER, Gisele M. (Org.). Teorias e políticas da cultura – Visões multidisciplinares, p. 115-138. Salvador: EDUFBA, 2007.

QUINELLO, R. **A Teoria Institucional aplicada à Administração**. São Paulo, SP: Novatec, 2007.

RÉGIS, Sônia. **A funcionalidade da arte no pensamento de Mário de Andrade**. Ângulo 114, jul./set., p. 41-45, 2008.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura**. Barueri, SP: Manole, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais do Governo Lula/Gil**. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, 184. São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008.

RÚSSIO, Waldisa. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. Organização, Maria Cristina Oliveira Bruno; colaboração, Maria Inês Lopes Coutinho, Marcelo Mattos Araújo – São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

SACHS, Ignacy. **Desenvolvimento sustentável – desafio do século XXI**. José Eli da Veiga, Rio de Janeiro, Garamond, 2005.

SAHLINS, Marshall David. **Cultura na Prática**. Tradução Vera Ribeiro. 2 ed. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007 (Coleção etnologia).

SECULT/MG, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. **I Encontro Nacional de política cultural: sessões de debates**. – Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais/Imprensa Oficial, 1985.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Reinventar a Democracia: entre o pré-contratualismo e o pós-contratualismo**. Oficina do Centro de Estudos Sociais (CES), n° 107, Coimbra: 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Mário e o Folclore**. Org. Marta Rossetti Batista. Revista do Patrimônio n° 30 - Mário de Andrade, p.91-109. Brasília: IPHAN, 2002.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Recomendação relativa à proteção da beleza e do caráter das paisagens e sítios**. 12ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO, 1962.

_____. **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**, Paris, França, 2005.

_____. **UNESCO - O que é? O que faz?** - Bureau of Public Information, BPI. Paris, França, 2007.

_____. **2º Relatório Mundial da UNESCO: Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural**, Paris, França, 2009.

VARINE, Hughes de. **As raízes do futuro**. O patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução, Maria de Lourdes Parreiras Horta. – Porto Alegre: Ed. Medianiz, 2012.

VECCHIATTI, Karin. **Três fases rumo ao desenvolvimento sustentável – do reducionismo à valorização da cultura**. São Paulo em Perspectiva, 2004.

WEIL, Stephen E. **Rethinking the museum and others meditations**. Smithsonian Institution Press. Washington, EUA, 1990.

_____. **Making Museums Matter**. Smithsonian Institution Press. Washington, EUA, 2002.

WOLF, Eric R. Os antropólogos americanos e a sociedade americana. In; **Antropologia e Poder – Contribuições de Eric R. Wolf**. Org.: Bella Feldman-BIANCO, Gustavo Lins Ribeiro. Editora Universitária de Brasília: Editora Unicamp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2003.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global**. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SITES CONSULTADOS

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A política cultural: regulação estatal e mecenato privado**. Tempo Social vol.15, nº 2, São Paulo Nov. 2003.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702003000200007>
Acesso em: 31.Mai. 2012.

ANDRADE, Mário. **Carta a Luís da Câmara Cascudo**, 01/03/1927. In:
ANDRADE, Mário: *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991, p. 75.
Disponível em:
<http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimientos/desc/mario/mariofragmentos.htm>
Acesso em: 12.out.2011

_____. In: **Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto 1924-1936**. Organizado por Georgina Koifman. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 150.
Disponível em:
<http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimientos/desc/mario/mariofragmentos.htm>
Acesso em: 12.out.2011

_____. **Anexo VI - Anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, a pedido do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema**. 1937.
Disponível em:
http://www.4shared.com/office/x8JdY8zi/Anteprojeto_Mario_de_Andrade.html
Acesso em: 12.out.2011

BARBOSA, Frederico. **Boas intenções, poucos recursos: balanço das políticas culturais brasileiras recentes**. IN: *Proa - Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 01, vol. 01, n. 01, ago. 2009.

Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/debates/debatefrederico.html>

Acesso em: 25.Jun. 2012

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ELLERY, Herton; MIDDLEJ, Suylan. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). **A Constituição e a Democracia Cultural**. Cap. 4. *Políticas Sociais: acompanhamento e análise - Vinte Anos da Constituição Federal - Volume 2*.

Diretoria de Estudos e Políticas Sociais / Brasília, 2009.

Disponível em:

http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps_17/volume02/07_capt04.pdf

Acesso em 31.Jun.2012

BICHIR, Marco Antonio. **Gilberto Gil – Refazenda**, documentário 16 mm, 1975. Youtube.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IPbqW1CjxmE>

Acesso em: 31.Mai. 2012.

BOTELHO, Isaura. **Políticas Culturais no processo eleitoral**. Cultura e Mercado. 15.Jun.2006.

Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/noticias/politicas-culturais-no-processo-eleitoral/>

Acesso em: 31.Mai.2012.

BRANT, Leonardo. **Depois do do-in antropológico**. In: revista Cultura e Mercado. 2010, São Paulo.

Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/opoderdacultura/depois-do-do-in-antropologico/>

Acesso em: 24.Jun.2012

CALABRE, Lia. **Políticas e conselhos de cultura no Brasil: 1967-1970**. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia. 2008.

Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14416-02.pdf>

Acesso em: 06.Mai. 2012.

_____. **Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura**. In: Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-Americano, Rio de Janeiro. Intellèctus, Ano 05, Vol.II. 2006.

Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_LiaCalabre_Intelectuais_e_PoliticaCultural.pdf

Acesso em: 06.Mai. 2012.

_____. **Desafios à construção de políticas culturais: balanço da gestão Gilberto Gil.** IN: *Proa - Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 01, vol. 01, n. 01, ago. 2009. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/debates/debatelia.html>
Acesso em: 25.Jun.2012.

CACHIN, Françoise; CLAIR, Jeanet; RECHT, Roland. **Les musées ne sont pas à vendre.** 2006, Paris. Le Monde Diplomatique.
Disponível em: http://www.lemonde.fr/idees/article/2006/12/12/les-musees-ne-sont-pas-a-vendre-par-francoise-cachin-jean-clair-et-roland-recht_844742_3232.html
Acesso em: 06.Mai.2012.

CARTA DA TERRA. **A Carta da Terra em ação.** 2003.
Disponível em: <http://www.cartadaterrabrasil.org/prt/text.html>
Acesso em: 16.Jun.2012.

CHAGAS, M.S.; BRAGA, E.; GOUVEIA, I.; TOLEDO, W. **Desire for memory, desire for museums: the experience of the Memory Hotspots.** *Cadernos de Sociomuseologia*, n 38, 2010.
Disponível em:
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/1655>
Acesso em: 10.Ago.2012

CHAUÍ, Marilena. **Cultura política e política cultural.** *Estudos Avançados* v. [online]. 1995, vol.9, n.23, pp. 71-84. ISSN 0103-4014.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141995000100006>.
Acesso em: 30.Jun.2012.

CHAUÍ, Marilena; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; et. al. **Abaixo-assinado Abaixo-Assinado ao Minc.** 2012.
Disponível em: <http://peticaopublica.com.br/?pi=P2012N22382>
Acesso em: 31.Mai. 2012

CPDocJB, *Jornal do Brasil*. **15 de outubro de 1978 – João Batista Figueiredo é eleito presidente do Brasil.** 2009.
Disponível em: <http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=16486>
Acesso em: 08.Mai. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs não formam uma montanha, eles abrem mil caminhos filosóficos.** Debate com G. Deleuze, C. Descamps, Didier Eribon e Robert Maggiori. Org. Carlos Enrique de Escobar. 1991.
Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/17303511/Dossier-Deleuze-Carlos-Henrique-de-Escobar>
Acesso em: 10.Ago.2012.

DOUGLAS, Mary. **O Mundo dos Bens: vinte anos depois**, julho/dezembro de 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832007000200002
Acesso em: 07.Mai. 2012.

ERMIRO, Fernando. **Nossa Missão**. Museu da Rocinha – Sankofa, memória e história. Disponível em: <http://museudarocinha.blogspot.com.br/>
Acesso em: 15.Ago. 2012.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada/Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. 2000. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/pub/bps/indice2.html>
Acesso em: 30.Abr.2012.

FREIRE, Paulo. **Ensinar, aprender: leitura do mundo, leitura da palavra**. Disponível em: <http://ptmiriamfajardo.pbworks.com/w/page/19749773/Carta%20de%20Paulo%20Freire%20aoa%20professores>
Acesso em: 10.Ago.2012

_____. **Ação cultural para a liberdade**. 5 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1981. Disponível em:
http://portal.mda.gov.br/portal/saf/arquivos/view/ater/livros/Ação_Cultural_para_a_Liberdade.pdf
Acesso em: 10.Ago.2012

FURTADO, Celso. **Celso Furtado – Memória Roda Vida**, Fundação Padre Anchieta (FAPESP). 1987. Disponível em:
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/300/entrevistados/celso_furtado_1987.htm
Acesso em: 29.Mai.2012

GIL, Gilberto. **'A canção não vai deixar de existir', diz Gilberto Gil**. O Globo, G1 – Pop, arte, música. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2012/06/cancao-nao-vai-deixar-de-existir-diz-gilberto-gil.html>
Acesso em: 22.Jul.2012.

_____. **Discurso de posse**, 02.Jan.2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>
Acesso em: 20.Jul.2012.

_____. **“Ministério não existe para fazer cultura”**. O Estado de São Paulo, Caderno 2, p. 46, em 21/12/2002.
Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20021221-39876-spo-46-cd2-d1-not/>
Acesso em: 20.Jul.2012

HAWKES, Jon. **Desafíos para el desarrollo cultural (un resumen)**. Informe Agenda 21 de la cultura, n. 05, ago.2009.
Disponível em:
http://agenda21culture.net/index.php?option=com_content&view=article&id=101%3Ajon-hawkes&catid=41%3Aarticles&Itemid=89&lang=es
Acesso em: 20.Jul.2012.

IBERMUSEUS. **Programa Ibermuseus**. 2012.
Disponível em: <http://www.ibermuseum.org/programa-ibermuseum/>
Acesso em: 8.Ago.2012.

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus. **Programa Pontos de Memória**. 2012.
Disponível em: <http://www.museus.gov.br/programa-pontos-de-memoria/>
Acesso em: 27.Jul.2012.

_____. **Prêmio Pontos de Memória**. 2011.
Disponível em: <http://www.museus.gov.br/premios-e-editais/programa-de-fomento-2011/premio-pontos-de-memoria/>
Acesso em: 27.Jul.2012.

IBGE, Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico. **IBGE investiga a Cultura nos municípios brasileiros**.
Disponível em:
http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=980
Acesso em: 20.Jul.2012.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**.
Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=284> Acesso em: 05.Jul.2012.

_____. **Boletins do Sphan/SPHAN-PróMemória** - N°. 00, 1979/N°. 04,1980/ N°. 11, 1981/N°. 18, 1982.
Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docmulti.aspx?bib=iphanlista>
Acesso em: 07.Jul.2012.

_____. **Carta de Veneza**. Maio de 1964.
Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=236>
Acesso em: 15.Out.2011.

ISE JINGU WORSHIPERS' FOUNDATION, 2001. **About the Shikinen Sengu Ceremony in Ise Jingu**.
Disponível em: <http://www.isejingu.or.jp/english/>
Acesso em: 10.Dez.2011.

IAI, International Alliance of Inhabitants, 2008. **Contra o Fórum Universal das Culturas, pelo direito à cidade**. Disponível em:
http://por.habitants.org/a_via_urbana/forum_de_barcelona_setembro_2004/contra_o_forum_universal_das_culturas_pelo_direito_a_cidade
Acesso em: 10.Dez.2011.

MINC, Ministério da Cultura. **Relação entre Orçamento do MinC x Impostos Federais**. Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/04/07/relacao-entre-orcamento-do-minc-x-impuestos-federais/> Acesso em: 25.Jun.2012.

_____. **Encontro com Funkeiros** . Brasília, 2009. Disponível em:
<http://www.cultura.gov.br/site/2009/09/22/encontro-com-funkeiros/> Acesso em: 20.Jul.2012.

_____. **Prêmio Cultura Hip Hop 2010 – Edição Preto Ghóez**. Brasília, 2010.
Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/04/16/premio-cultura-hip-hop-2010-edicao-preto-ghoez/> Acesso em: 20.Jul.2012.

_____. **Guia de Orientações para os Municípios - Sistema Nacional de Cultura - Perguntas e Respostas**. Brasília, 2011. Disponível em:
<http://blogs.cultura.gov.br/snc/files/2012/08/cartilha-SNC.pdf>
Acesso: 08.Ago.2012

_____. **Suplemento de Cultura da Munic 2006**. 2007.
Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2007/11/20/suplemento-de-cultura-da-munic-2006/>
Acesso: 08.Ago.2012

_____. **Discurso do ministro Gilberto Gil no Fórum dos Dirigentes Estaduais de Cultura**. Foz do Iguaçu, 2003.
Disponível em:
<http://www.cultura.gov.br/site/2003/08/19/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-forum-dos-dirigentes-estaduais-de-cultura/>

Acesso: 08.Ago.2012

_____. **Museu, Memória e Futuro**. Avaliação dos Programas (s.d).

Disponível em:

http://www.abrasil.gov.br/avalppa/RelAvalPPA2002/content/av_prog/096/prog096.htm

Acesso: 08.Ago.2012

MJ, Ministério da Justiça. **O que é o Pronasci**.

Disponível em:

<http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJE24D0EE7ITEMIDAF1131EAD238415B96108A0B8A0E7398PTBRNN.htm>

Acesso: 08.Ago.2012

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Gilberto Freyre e a valorização da província**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 26, nº 1, Abril, 2011. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922011000100007&lng=en&nrm=iso . Acesso em: 10.Jun.2012.

Acesso em: 10.Jun.2012.

OCCUPY MUSEUM. **Occupy Museums!** Publicado em 19.Out.2011

Disponível em: <http://occupymuseums.org/index.php/about>

Acesso em: 22.Jul.2012

O GLOBO. **Emirados Árabes Unidos e Catar constroem megainstituições de arte**.

Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/emirados-arabes-unidos-catar-constroem-megainstituicoes-de-arte-4819900>

Acesso em: 22.Jul.2012

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **Ação e experimentação: o caso da Fundação Casa Grande**. Políticas Culturais em Revista, 2 (2), p. 60-71, 2009.

Disponível em: www.politicasculturaisemrevista.ufba.br

Acesso em: 20.Jul.2012

PT, Partido dos Trabalhadores. **A imaginação a serviço do país**. Programa de Políticas Públicas de Cultura. Partido dos Trabalhadores, Fundação Perseu Abramo. 2002.

Disponível em: <http://www.fpabramo.org.br/uploads/aimaginacaoaservicodobrasil.pdf>

Acesso em: 20.Jul.2012

QATAR MUSEUMS AUTHORITY.

Disponível em: <http://www.qma.org.qa/en/about-us/vision-a-mission>

Acesso em: 22.Jul.2012

RICUPERO, Bernardo. **Celso Furtado e o pensamento social brasileiro**. Estud. av., São Paulo, v. 19, n. 53, Abr. 2005 .

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000100024&lng=en&nrm=iso>.

Acesso em: 29.Mai. 2012.

RUIZ, Manuel Delgado. **El gran circo de las culturas**. Artigo publicado no jornal *El País*, em 11 de setembro de 2002.

Disponível em: http://elpais.com/diario/2002/09/11/catalunya/1031706444_850215.html

Acesso em: 10.Dez.2011.

SECULT/RJ, Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. **Secretaria de Estado de Cultura lança editais de Funk, Cultura Digital e o Carnaval 2012**.

Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/materias/secretaria-de-estado-de-cultura-lanca-editais-de-funk-cultura-digital-e-o-carnaval-2012>

Acesso em: 20.Jul.2012.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. **Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático? (1980)**. Tradução, SCHEINER, T., Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST , 2008.

Disponível em:

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/10/5>

Acesso em: 10.Dez.2011.

TURNER, VICTOR. **Floresta de Símbolos. Aspectos do Ritual Ndembu**. Resenha [online] de: CHAVES, Christine de Alencar. Edição nº 32. Comunidade Virtual de Antropologia. [20--].

Disponível em: http://www.antropologia.com.br/res/res32_2.htm

Acesso em: 31.Mai. 2012.

VALENTINE, Luísa. **Nos “arredores” e na “capital”: as pesquisas da Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939)**. In: Ponto Urbe, Edição nº 05. Núcleo de Antropologia Urbana da USP, 2004-2006.

Disponível em: <http://www.pontourbe.net/edicao5-artigos/22-nos-arredores-e-na-capital-as-pesquisas-da-sociedade-de-etnografia-e-folclore-1937-1939->

Acesso em: 9.Abr. 2012.

Apêndice

Lista de Entrevistados - entrevistas concedidas à autora deste trabalho por:

SUZIANNE FRANÇA – jovem de 23 anos, moradora da comunidade Vila Esperança, no bairro do Monteiro, ex-participante do Programa de Formação do Jovem Artesão do MUHNE, no período de 2004-2008. A entrevista foi realizada no dia 9 de maio de 2012, na casa da autora.

PAULO VILELLA – jovem de 23 anos, morador da comunidade Vila Esperança, no bairro do Monteiro, ex-participante do Programa de Formação do Jovem Artesão do MUHNE, no período de 2004-2008. A entrevista foi realizada no dia 9 de maio de 2012, na casa da autora.

MÁRIO DE SOUZA CHAGAS – Museólogo e cientista político, participou ativamente da construção da nova política nacional dos museus brasileiros, foi diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais/IPHAN e, também, até 2012, foi diretor de Processos Museais do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Atualmente é coordenador de produção do Museu da República (RJ) e professor do curso de Museologia da UNIRIO. A entrevista foi realizada no dia 13 de junho de 2012, no IV Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários, em Belém do Pará.