

RESUMO

Este estudo lida com política cultural, administração e financiamento das artes e do patrimônio histórico. Passa em revista a experiência brasileira, a partir da bibliografia disponível, e a contrasta com a de países adiantados. Embora com foco no presente, reconstitui seletivamente a história dessa política pública desde 1945, nos Estados Unidos, na Inglaterra e na França, e aponta impasses que hoje ela enfrenta no contexto neoliberal e globalizado. Questões como formação de dirigentes culturais, patrocínio empresarial, incentivos fiscais, diplomacia cultural, descentralização administrativa, tendências do consumo cultural, "espetacularização" de eventos e o papel das fundações são localizadas nas discussões que ocorrem dentro e fora da academia, nos países considerados.

PALAVRAS-CHAVE

Política Cultural: Brasil, Europa, Estados Unidos; Administração Cultural: Brasil, Europa, Estados Unidos; Estado e Cultura; Patrocínio Cultural.

ABSTRACT

This text deals with cultural policy, arts and heritage management and funding. It focuses the Brazilian experience, comparing it with the First World one's, so far it's possible based upon the available bibliography. Although focusing ongoing trends, selected aspects of the history of cultural policy in the USA, Britain and France since World War II are inserted to frame current controversies on the relationship between government and the arts in the global and neoliberal environment. Issues like cultural policymakers training, corporate arts sponsorship, fiscal incentives, cultural diplomacy, trends in arts audience behavior, localization versus centralization, events "spectacularization" and the foundations' role are discussed, as

part of the current agenda both inside and outside academia in the aforementioned countries.

KEY WORDS

Cultural Policy: Brazil, US and Europe; Cultural Management: Brazil, US and Europe; Government and Arts; Corporate Arts Sponsorship.

SUMÁRIO

I.	Introdução	4
II.	Análises de políticas culturais no Brasil (1934-1998)	7
	1. A gestão Capanema (1934-1945), no primeiro governo Vargas.	7
	2. O regime de 1964: gestões Passarinho, N. Braga, E. Portella e R. Ludwig (1969-1985).....	10
	3. Abertura política e redemocratização.....	19
	4. De Sérgio Paulo Rouanet a Francisco Weffort (1992-1998).....	29
	5. Política cultural em São Paulo, SP (de S. Magaldi a M. Chauí, 1976-1992)	40
	6. Estudos comparativos feitos por brasileiros ou envolvendo o Brasil	47
	7. Sumário	50
III.	Agenda de política cultural em países desenvolvidos.....	52
	1. Políticas culturais: perspectiva histórica e impasses atuais.	52
	2. EUA: traços históricos da relação entre artes, política e administração....	61
	3. EUA: panorama recente e questões atuais.....	67
	4. Privatização no campo cultural europeu (anos 80 e 90).	88
	5. O surto do patrocínio corporativo às artes.....	90
	6. Sumário	94
IV.	Conclusões	95
V.	Referências.....	105

POLÍTICA E GESTÃO CULTURAL NOS USA E EUROPA

*José Carlos Durand**

I. INTRODUÇÃO

Este relatório traz os resultados de uma pesquisa comparativa em política e administração cultural, tomando os casos do Brasil, de países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos.

Como se trata de uma área de experiência administrativa parca e desigualmente estudada (no caso brasileiro), procurou-se aproveitar ao máximo a bibliografia encontrada. Ela consta de livros e relatórios levados pelo autor em seu pós-doutorado em Nova York, e foi completada por material descoberto *in loco* (alguns livros e mais o material disponível na Internet, especialmente no site do minC). A idéia inicial era restringir o âmbito à década dos noventa, mas, como o tempo o permitiu, recuou-se até os anos 30, aos tempos de Gustavo Capanema e do Estado Novo, sem contudo prejudicar a ênfase na atualidade.

O plano de comparação não foi construído só pelo autor. Foram consultados dois títulos da bibliografia brasileira que já faziam cotejo com os Estados Unidos e países europeus em matéria de política cultural, ou, mais especificamente, de meios de financiamento às artes e ao patrimônio histórico e artístico.

Este relatório como que atualiza a comparação, para isso trazendo a agenda de questões que organiza hoje em dia o debate em torno do assunto no meio acadêmico

* Agradecimentos ao aluno que participou da pesquisa que originou o presente relatório como auxiliar de pesquisas, Dorian Turner.

norte-americano, além de descrever algumas instituições indispensáveis, como as fundações privadas e o National Endowment for the Arts/NEA.

Como essa agenda inclui questões gerais aos países desenvolvidos, também se usam autores ingleses, franceses e de outras nacionalidades. Mas a grande parte da bibliografia, como se pode ver ao final, refere-se aos Estados Unidos. Vários são os títulos americanos que adotam perspectiva histórica que abrange até as três últimas décadas do séc. XIX; mas a maior parte focaliza mesmo é o processo desencadeado a partir dos anos sessenta, quando se configura em seus traços principais o sistema de fomento institucional que perdura até o momento.

Além da busca em bibliotecas (New York University, New York Public Library e Foundation Center), foram consultados vários *sites* de organizações independentes, com especial destaque para o do *Center for Arts and Culture*, em Washington, cujos diretores, aliás, publicaram este ano rica coletânea, aqui bastante utilizada: **The Politics of Culture**. Outras instituições visitadas: na cidade de Nova York: o Research Center for Arts and Culture (Columbia University), o Center for the Study of Philanthropy (CUNY University), The Century Foundation; o Rockefeller Center for Media, Culture and History, da New York University. Através da Internet, em outras cidades americanas, o Princeton University Center for Arts and Cultural Policy Studies (Princeton, NJ), o National Endowment for the Arts, o American for the Arts e a National Assembly of State Arts Agency (Washington, DC), e a Association for Cultural Economics (Akron, Ohio).

O autor procurou imprimir uma visão político administrativa em um tema onde boa parte da bibliografia fica nos limites da análise histórica e sociológica. Se a intenção fosse somente analítica, por outro lado, seria preciso aprofundar as razões da sólida e substancial filantropia existente nos Estados Unidos, em sua dupla dimensão de doações em dinheiro e trabalho voluntário. Seria também preciso encarar de frente as inúmeras análises dos impactos do neoliberalismo e da globalização sobre as alternativas que se abrem aos governos em matéria de artes e patrimônio histórico e

artístico. Tudo isso acabou sendo levado em conta, de algum modo, no texto que segue, mas não como questão central. A idéia foi outra: selecionar o que aparecia como situação problemática capaz de ser enfrentada com instrumentos de política e gestão cultural.

Foi também fecunda para este relatório a grande variação de assuntos e perspectivas nos seminários semanais do "*The Privatization of Culture Project for Research on Cultural Policy*". Este projeto é uma iniciativa de professores da New York University, da New School for Social Research e da City University of New York. George Yúdice e Vera Zolberg têm sabido conduzir bem esses seminários, dando um bom espaço a pesquisadores e gestores culturais da América Latina. A presença a esses seminários, como parte dos encargos de uma bolsa pós-doutoral concedida ao autor pela Rockefeller Foundation, (primeiro semestre de 1999) permitiu não só o preparo de um artigo mais focalizado (sobre a parceria público-privado através das leis de incentivo fiscal, no Brasil dos anos noventa)¹ como também o ajudou a manter a entender um pouco melhor algumas das polêmicas atuais direta ou indiretamente relativas a políticas culturais.

Como o autor pôde, nesta estadia americana que ora finda, estar presente a alguns eventos que reúnem o público interessado em política cultural, e constatar o que se discute e o que se escreve, fica a certeza de ter travado contato com alguns interlocutores centrais e com a mais atual bibliografia. Três desses eventos servem de exemplo: o *Cultural Policy Network Meeting*, promovido pelo Center for Arts and Culture, em Washington, DC, (julho 1999); a reunião da *STP&A/Social Theory, Politics and the Arts*, o grupo de sociologia da cultura da American Sociological Association, que, ao contrário de outras sociedades de sociólogos, está bem aberta aos que ensinam e praticam gestão cultural (Nashville, Tennessee, outubro 1999) e por fim a *International Conference on Cultural Policy Research*, promovida pelo International Journal of Cultural Policy (Bergen, Noruega, novembro 1999).

¹ Texto no prelo pela University of Minnesota Press, sob o título *Public and Private Arts Funding in Brazil*.

O autor agradece ao Núcleo de Pesquisas e Publicações da EAESP/FGV o apoio recebido sob forma de bolsa de manutenção e do custeio da coleta do material para este trabalho.

II. ANÁLISES DE POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL (1934-1998)

1. A GESTÃO CAPANEMA (1934-1945), NO PRIMEIRO GOVERNO VARGAS

Existem até hoje poucos estudos a respeito de administração cultural no Brasil. A rigor, muito poucos foram, na era republicana, os períodos de governo que mereceram, nessa área específica, atenção de cronistas ou historiadores. O caso mais conhecido é o da gestão de Gustavo Capanema como Ministro da Educação e Saúde Pública de Getúlio Vargas, entre 1934 e 1945. Ele mereceu todo um livro (Schwartzman, Bomeny e Costa, 1984), além das inúmeras outras referências que continua provocando em todos os que estudam a gênese da presença governamental em artes e na conservação do patrimônio cultural no Brasil. E em particular entre os que estudam a história do modernismo no campo artístico brasileiro.

A construção de instituições novas em espaços onde o governo não estava presente, em termos de Educação e Cultura, foi a tônica maior da gestão Capanema. Ele conduziu uma grande reforma do ensino e criou a Universidade do Brasil, agindo profundamente na área da educação, sob um clima de forte confronto ideológico entre católicos, fascistas e socialistas, e da vigência de severa censura (Goulart, 1990).

Em relação à área cultural, a gestão Capanema também teve uma forte dimensão regulatória e de construção institucional. Em sua gestão foram criadas leis em

matéria de cinema e de rádio educativo, de educação musical, de recuperação do folclore e de apoio à música erudita. O Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi criado por ele, com a ajuda de Mário de Andrade. O Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional de Cinema e o Serviço Nacional de Teatro, também, entre outros.

A edificação da nova sede do Ministério, na cidade do Rio de Janeiro - projeto cuja edificação ocupa quase todo seu mandato - acabou marcando não apenas uma transição fundamental no campo da arquitetura (com a introdução do modernismo), como propiciou encomendas a um grupo de arquitetos, paisagistas, pintores e escultores, então em início de carreira. (Durand, 1991). Em uma conjuntura de elevada intolerância ideológica, que se aguça com a decretação do Estado Novo, em 1937, e a Segunda Guerra Mundial, logo a seguir, a postura tolerante de Capanema ganhava especial importância e apreço por parte daqueles a quem contemplava com encomendas, e deixava trabalhar à vontade. Conforme dizem Schwartzman, Bomeny e Costa, "Era sem dúvida no envolvimento dos modernistas com o folclore, as artes, e particularmente com a poesia e as artes plásticas, que residia o ponto de contato entre eles e o ministério. Para o ministro, importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura; para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer" (p.81).

A construção de instituições públicas onde antes nada havia, e mais o apoio àquela particular fantasia dos artistas (tendo em vista a função que esta acabou cumprindo no campo erudito brasileiro, por força da consagração posterior de vários dos então jovens artistas) são o melhor meio de se medir o mérito da gestão Capanema, na área propriamente cultural. Essa ressalva é necessária para assinalar que não há registro, para a época, da montagem de um sistema de apoio financeiro a artistas, em escala mais ampla. Entre outras circunstâncias que aliviavam a situação está a

circunstância de os mercados culturais estavam relativamente prósperos (Miceli, 1979), minorando a tão tradicional dependência dos artistas em relação ao mecenato governamental, como se via, por exemplo, ao tempo do Segundo Reinado.

Capanema foi quase sempre mediado por seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade, em suas relações com artistas. Não se esqueça também que o foco central do ministério era a educação, seguida da saúde pública, âmbitos que não cabe aqui tratar. Note-se também que, como um todo, o primeiro governo Vargas foi o que modificações mais profundas introduziu na administração pública federal, em todo o século XX. Ou seja, Capanema podia contar com um respaldo considerável, não só em termos da força política de um regime forte, capaz de afrontar a burocracia, mas também com os efeitos difusos de um clima marcadamente reformista e inovador em quase todas as esferas da vida coletiva. Nesse sentido, a criação de instituições, na área cultural, pode ser vista como a recuperação de um forte atraso determinado pelo conservantismo e pela inércia dos governos da República Velha.

Se se quiser introduzir aqui uma primeira comparação entre Brasil e Estados Unidos, será obrigatório lembrar que na mesma época, nos Estados Unidos - país que sempre viu o governo federal como uma ameaça, mais do que uma proteção às liberdades e ao progresso - um programa emergencial do governo federal americano (*Public Works of Arts Project/PWAP*), beneficiou com subsídios e encomendas de ordem variada nada menos do que quarenta mil artistas, abrandando os efeitos do desemprego e da depressão econômica desencadeada com a crise de 1929. (Kammen, 1996; Jeffri, 1997). Lembre-se também que na mesma época, e sob a cobertura institucional e financeira de grandes fundações americanas, tomava impulso a formação de uma camada de administradores culturais (curadores de museus, dirigentes de orquestras sinfônicas, diretores de bibliotecas públicas, etc) que ajudará em muito o desenvolvimento das artes. (DiMaggio, 2000)

2. O REGIME DE 1964: GESTÕES PASSARINHO, N. BRAGA, E. PORTELLA E R. LUDWIG (1969-1985)

Há muito pouca informação sobre a gestão cultural no Brasil entre o fim da gestão Capanema, 1945, e o período militar iniciado em 1964. É certo que a vertente "conservacionista" instaurada em 1937 teve sucesso em dar continuidade ao programa de proteção ao patrimônio histórico, alargando o rol dos bens tombados. Nesta área os arquitetos brasileiros asseguraram predominância até 1979; foi só então que, sob liderança de Aloísio Magalhães, se começou a atacar, como reducionista, a ótica de só se dar proteção aos monumentos de "pedra e cal". O Ministério da Educação e Saúde Pública foi desmembrado em 1953, com a criação do Ministério da Saúde; educação e cultura continuam juntas no que passou a chamar-se Ministério da Educação e Cultura/MEC.

Tanto em S.Paulo como no Rio de Janeiro, o segundo após-guerra foi próspero de iniciativas culturais privadas de vulto, a exemplo do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (Cia. Cinematográfica Vera Cruz, Teatro Brasileiro de Comédia, Museu de Arte Contemporânea de SP, Bienal Internacional de Artes Plásticas); do jornalista Assis Chateaubriand (Museu de Arte de S.Paulo) e da família proprietária do Correio da Manhã, que criou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (Durand, 1989). Esse período também foi de muito avanço nas indústrias culturais, em particular rádio, televisão, jornais e revistas.

Em seguida, mereceram estudo as gestões sucessivas dos ministros Jarbas Passarinho e Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura, respectivamente, de Emílio Medici (1969-1973) e Ernesto Geisel (1974-1978). (Miceli, S. 1984). Um seminário sob o título "Estado e Cultura no Brasil", patrocinado pela Fundação Nacional das Artes/Funarte, e realizado pelo Instituto de Estudos Sociais, Políticos e Econômicos de S.Paulo/IDESP, posteriormente editado em livro (Miceli, S., 1984), traz muita análise útil, em particular um ensaio do próprio editor, intitulado

"O processo de 'construção institucional' na área cultural federal (anos 70)", no qual são apresentados os resultados de uma pesquisa feita sobre o período.

A pesquisa dirigida por Miceli focalizou as esferas de mando do Ministério da Educação e Cultura/MEC, em particular aquelas que se ocupavam das artes e do patrimônio histórico e artístico. Através de entrevistas e de análise documental, a pesquisa mostra que muita mudança doutrinária e programática vinha ocorrendo dentro da burocracia cultural federal durante o regime militar, embora o que mais tenha marcado a época na memória de artistas e intelectuais tenha sido o autoritarismo, a repressão e a censura.

Mostra a pesquisa que o período foi próspero em termos não só de construção institucional, com a criação, fusão e separação de entidades na área cultural do MEC, como também em termos de um "vultoso acréscimo" nos recursos financeiros disponíveis. O estudo infelizmente não quantifica esse aumento, talvez porque, como sinal da época autoritária, não se cobrava publicamente informações do tipo. Miceli lembra, a propósito, os ganhos orçamentários "consideráveis" obtidos pelo MEC na gestão Ney Braga, comparando-os com as resistências e dificuldades que um outro ministro, Eduardo Portella, enfrentaria, pouco tempo depois, por parte das autoridades econômicas do governo. A explicação está, segundo o autor, em um fator político favorável que foi "o sopro da 'abertura' na área cultural oficial". Ou seja, que a tentativa de apaziguamento de relações entre o governo e as camadas intelectuais e artísticas, comandada por Geisel, passava pela necessidade de ampliar os recursos à disposição da cultura. E, de colocar na direção do ministério um "nome forte" (Ney Braga), cujo círculo de amizade e influência dentro da burocracia federal, à época em que foi ministro, se medido pela magnitude de receita pública controlada por seus amigos e aliados nos mais diversos postos do governo federal, representava "praticamente a metade do orçamento da União" (p.64).

O poder de mobilização de recursos de Ney Braga, excepcionalmente grande quando comparado com o de outros ministros da educação, precisa ser ponderado pelo

cuidado em agir com estratégia, repensando meios e fins da gestão cultural pública de cultura, em termos de planejamento. Ou seja, aproveitando-se da existência de um grupo já formado no ministério para elaborar um Plano Nacional de Cultura, deu-lhe força, objetivando-se um ideário que tentava conciliar as representações que os ideólogos do regime, através da doutrina da "Segurança Nacional", faziam da nacionalidade brasileira, de suas elites e de seu povo, com a missão que o regime autoritário se atribuía na preservação e fortalecimento de valores "nacionais". Não cabe aqui uma análise mais detida dos conteúdos concretos desse esforço de conciliação ideológica; antes, cabe ressaltar que ele estimulou algo muito raro em termos de gestão das artes e do patrimônio no Brasil: uma visão articulada de princípios, objetivos e meios que, no seu conjunto, era passível de ser chamada de "política", no sentido de "policy". Apesar de seu ineditismo e importância, *A Política Nacional de Cultura* não faz parte nem das publicações do seminário do IDESP nem de um opúsculo, anteriormente publicado, em que esse documento é apenas comentado (e muito elogiado) por Manuel Diégues Jr., membro do Conselho Federal de Cultura, na época. (Diégues Jr, 1977)

Buscando a origem desse documento, diz Miceli que o governo Castello Branco (sendo Moniz de Aragão o ministro da Educação e Cultura) havia constituído um Conselho Federal de Cultura, em 1966, e solicitado dele um documento para nortear sua ação na área cultural. Como a gestão Passarinho concentrou-se na área educacional, na qual realizou imensa ampliação de escolas superiores e matrículas universitárias, a implantação das diretrizes do documento ficou para o sucessor de Passarinho, Ney Braga, em uma presidência (Geisel) comprometida com a idéia de redemocratização "lenta e gradual". Referindo-se a esse plano, que de fato só seria implantado anos depois, diz Miceli:

"A gestão Ney Braga também se singularizou por haver ultimado e ampliado o primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural, a chamada Política Nacional de Cultura. A importância político-institucional desse 'ideário de uma conduta', consistiu

sobretudo no fato de haver logrado inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios (...), com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas". (p.57).

Entre as inovações introduzidas na área cultural do MEC nas gestões Jarbas Passarinho e Ney Braga constam programas como o Programa de Ação Cultural/PAC e o Programa de Reconstrução de Cidades Históricas; a criação da Fundação Nacional de Arte/Funarte e do Conselho Nacional de Direito Autoral. As análises registram que alguns desses programas, como, por exemplo, o PAC, foi uma maneira de introduzir um corpo novo em uma estrutura antiga, na medida em que "grupos" ou "forças-tarefas", livremente contratadas no mercado, assumiam funções que até então ou não eram realizadas ou cabiam aos funcionários de carreira do MEC.

Para organizar a exposição, Miceli introduz uma cronologia (p.58), abrangendo as principais iniciativas desde o início da gestão Jarbas Passarinho, em 1969, até o início da gestão Rubem Ludwig, em 1980.

Política Cultural Oficial – Cronologia – Anos 70

- | | |
|------|--|
| 1969 | Início da gestão Jarbas Passarinho - MEC - Criação da Empresa Brasileira de Filmes. |
| 1970 | Transformação da Dir.do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Instituto (IPHAN) - MEC |
| 1972 | Criação do Depto. de Assuntos Culturais - DAC - MEC |
| 1973 | Lançamento do Programa de Reconstrução de Cidades Históricas-PCH/Seplan
Lançamento do Programa de Ação Cultural/PAC- MEC
Criação do Conselho Nacional de Direito Autoral/CNDA - MEC |
| 1974 | Início da gestão Ney Braga/Euro Brandão - MEC |
| 1975 | Lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/CDFB - DAC/MEC
Criação do Centro Nacional de Referência Cultural/CNRC-MIC/Gov.D.Federal
Criação da Fundação Nacional de Arte/Funarte - MEC
Aprovação da Política Nacional de Cultura/PNC - MEC
Extinção do Inst. Nacional de Cinema/INC e ampliação das atribuições da Embrafilme.
I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus. |
| 1976 | Criação do Conselho Nacional de Cinema/Concine -MEC
Aprovação do Regimento Interno do IPHAN - MEC
I Encontro de Secretários Estaduais de Cultura- Brasília |
| 1978 | Criação da Secretaria de Assuntos Culturais/SEAC - MEC |
| 1979 | Início da gestão Eduardo Portella
Transferência do PCH para o IPHAN - MEC
Criação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN - MEC
Criação da Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória) MEC
Transformação do Inst. Joaquim Nabuco de C. Sociais em Fundação - Recife/PE - MEC
I Seminário Nacional de Artes Cênicas
I Encontro Nacional dos Artistas Plásticos Profissionais |
| 1980 | Início da Gestão Rubem Ludwig - MEC |

Fonte: Miceli, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**

No mesmo seminário "Estado e Cultura", Mário Brockmann Machado, dirigente cultural do MEC na gestão Ludwig, e ex-diretor da Funarte, levanta a necessidade de se construir uma agenda para debates políticos e para pesquisa acadêmica sobre políticas culturais. Quanto aos debates políticos, argumenta que assuntos culturais não constavam, até aquele momento (setembro 1982), da agenda da redemocratização. A única exceção era a questão da censura, cuja existência, aliás, nada tinha a ver com as instâncias culturais; quanto às pesquisas acadêmicas, reclamou Machado que no Brasil até aquele momento, a única política pública empiricamente estudada era a econômica, e ainda assim porque os economistas o faziam, porque os cientistas sociais não tinham o hábito de estudar políticas públicas, mesmo as políticas sociais. (p.8)

Segundo Machado não se podia falar de "política cultural" no sentido mais preciso que esse binômio estava a indicar: comando centralizado, metas definidas e aferição de resultados. (p.9) Segundo ele, essa situação de "permanência no limbo" da gestão cultural pública, tinha a ver com algo mais profundo:

"...o fato de inexistirem diretrizes claras sobre os limites da intervenção do Estado na área cultural, o fato de inexistir uma ideologia, democraticamente aceitável, que possa legitimar e orientar essas ações, o que provoca, em muitos casos, ou um confronto aberto de posições radicalmente antagônicas levando à paralisia decisória, ou uma certa tendência a evitar projetos mais ousados e a privilegiar um grande número de pequenas ações, que se não ajudam muito o desenvolvimento cultural, também não prejudicam demais...". (p.9)

Essas características, segundo Machado, explicariam enfim por que o trabalho de fomento governamental às artes seria basicamente: a) clientelístico, ou, melhor dizendo, obediente a uma orientação de pluralismo clientelístico, dirigindo a ação para demandas das clientelas de artistas, agentes e produtores culturais, organizações profissionais, associações de bairro, etc; b) assistencial, (ou "previdenciário") contemplando gêneros culturais incapazes de se sustentar através

do mercado, como a música de concerto, o canto coral, o teatro dramático, a ópera, a dança.

Machado encerrou sua comunicação propondo uma agenda de dezesseis pontos contendo questões tanto para o debate político como para futuras pesquisas acadêmicas. Vale a pena reproduzi-los aqui para dar uma idéia do que acabou virando realidade e daquilo que continuou na mesma.

1. Vantagens e desvantagens de uma eventual criação do Ministério da Cultura.
2. Melhor forma de participação/representação dos setores interessados no processo decisório de políticas culturais e de avaliação de seus resultados.
3. Como reforçar o orçamento público da área, e como encaminhar a questão do relacionamento das agências de fomento com as empresas públicas e privadas que desejam promover-se na área.
4. Interação desejável entre agências de fomento e associações de artistas, no sentido de fortalecer as reivindicações deles e a preservação dos direitos autorais.
5. Melhoria da distribuição geográfica do fomento, reduzindo-se a pressão da demanda originada no eixo Rio-São Paulo.
6. Melhoria da destinação sócio-econômica dos recursos de fomento, reduzindo-se o peso dos projetos caros de arte erudita e contemplando-se projetos para periferias urbanas e zona rural, sem contudo impor "pacotes pré-fabricados" a elas.
7. Simplificação de controles financeiros de grupos e instituições populares com dificuldade de prestar contas através de relatórios contábeis complicados.
8. Decisão se às agências públicas cabia apoiar somente projetos isolados ou, ao contrário, a programação toda de certas instituições, garantindo sua continuidade.
9. O que é melhor para os órgãos públicos da área: constituir centros culturais fixos ou, ao contrário, financiar projetos "lá onde o povo está". Ou: esperar o povo ir a eles, ou, ao contrário, ir ao povo?

10. As agências devem financiar só projetos de terceiros ou devem ter projetos próprios? Como engajar nessas agências pessoas efetivamente comprometidas com a ação cultural se elas não possuem projetos próprios?
11. Como mudar o perfil da clientela, refreando o financiamento de outros órgãos de governo (federais, estaduais e municipais, incluindo universidades), em benefício de instituições privadas da sociedade civil?
12. Como dividir trabalho com a indústria cultural. Ou, apoiar iniciativas de entidades com fins lucrativos ou não? entrar em competição com elas ou não e, caso sim, em que áreas?
13. Como reorientar parte do gasto em eventos culturais para cobertura de condições materiais permanentes para a atividade cultural? Ou, como evitar o eventual, o efêmero, o vistoso mas inconseqüente, o projeto que não deixa raízes? Fronteiras com o turismo e o *show-business*.
14. Em folclore deve-se apenas apoiar a museografia ou também financiar grupos ativos?
15. Divisão do trabalho entre agências culturais e relações exteriores: qual o melhor relacionamento entre órgãos de fomento e o Itamaraty?
16. Como avaliar políticas culturais; como medir custos diretos e indiretos e resultados diretos e indiretos, materiais e simbólicos, da política cultural?

Roberto Parreira, na ocasião Presidente da Embrafilme, também falou no mesmo seminário, referindo-se ao modo como o plano concebido pelo Conselho Federal de Cultura/CFC teve curso no interior do ministério.

Segundo Parreira, o CFC "botou o carro adiante dos bois" ao formular um Plano Nacional de Cultura. A ordem correta seria a seguinte: política, plano, programa, projetos (p.234). "Política são as grandes linhas; plano representa um conjunto de ações. Foi, contudo, atribuído a um órgão consultivo 'de pensamento' um plano-tarefa que, na verdade, demonstrava que não se pensava ainda uma política de cultura. (...) Por isso, esse primeiro plano caiu no vazio." (p.234) Segundo Parreira foi só em 1972 que apareceu um plano setorial de educação e cultura ao nível do MEC que atribuía prioridade à cultura dentro da ação do Governo. Era um plano de

emergência, que Passarinho resolveu pôr em marcha quando percebeu que só havia atacado a educação. Continua Parreira: foi um "programa com gerência e quadros próprios, contratos por tempo limitado, com agilidade e flexibilidade na execução de seus projetos. E surgiram as verbas: pela primeira vez, o Ministério da Educação e Cultura tinha uma dotação orçamentária digna ao apoio à cultura". (Parreira também não apresenta números acerca desse aumento de verbas).

"Sabia-se que o PAC deveria ocupar um vazio; como não houve uma base prévia de estudo, o programa seguia uma trajetória paralela a toda a estrutura do MEC. Havia a área do livro; a do patrimônio; a do teatro; a da música, correndo, repito, paralelamente com órgãos específicos já constituídos: a diferença é que o PAC tinha recursos, os órgãos não (grifos meus)."

"É pois com Ney Braga que surge uma política. Antes houve planos. Os objetivos agora são claros: a cultura se liga à identidade nacional e à preservação de valores. As raízes culturais são vistas como questão de 'segurança nacional', no sentido em que essa controvertida expressão significa 'preservação da nacionalidade'. Idéia de animação cultural abrindo espaço em nível do município; injetava recursos localmente, estimulava os germes culturais nas mais diferentes regiões e situações do Brasil". (p. 236)

No mesmo seminário do IDESP/Funarte, José Mindlin, ex-secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de S.Paulo no governo Paulo Egydio Martins, comentou sua gestão. Entre os dados que ele então forneceu, há três que seleciono como significativos, para informar análise mais adiante: primeiro, sua constatação do "excessivo poder que detinha o titular da Secretaria de Cultura para aceitar ou recusar solicitações" (p.220); segundo: um marco administrativo anacrônico, tal como ele relata a respeito dos passos de um projeto cultural dentro da Secretaria: "Entre a proposta de um evento qualquer, sua realização e o encerramento do processo havia 56 etapas burocráticas, passando o processo várias vezes pelas mãos do secretário. É claro que, em muitos casos, quando a decisão era tomada, a

oportunidade já havia passado. Consegui reduzir essas etapas para 12". (p.219) O terceiro é a idéia que chegou a alentar de criação de uma 'FAPESP para a cultura', como forma de garantir um fluxo contínuo e seguro de verbas, protegido por uma determinação constitucional, e por uma destinação decidida por requisitos técnicos, por colegiados autônomos de influência política.

3. ABERTURA POLÍTICA E REDEMOCRATIZAÇÃO

Uma dissertação acadêmica (Poerner, 1997) cobre a política federal de cultura durante os anos oitenta, no Brasil. O autor procura em todo o texto encontrar continuidades no processo que analisa, e não disfarça enorme admiração por José Aparecido de Oliveira, secretário de cultura do Estado de Minas Gerais no governo de Tancredo Neves. Poerner descreve, com toda a minúcia que os dados permitem, os arranjos políticos de Aparecido para assumir o Ministério da Cultura na medida em que crescia a candidatura de Tancredo Neves à presidência da república. A estratégia de Aparecido foi montar uma base de apoio junto a secretários estaduais e dirigentes federais de cultura, de modo a projetar-se como possível primeiro ocupante do futuro Ministério da Cultura, cuja criação precisava ser justificada. Poerner menciona que ao longo dos anos oitenta foram-se multiplicando as secretarias estaduais de cultura².

"O professor e escritor Eduardo Portella não era general nem ex-governador favorável ao golpe de 64, como Ney Braga, de modo que teve de enfrentar maiores resistências (inclusive, da chamada "comunidade de informações"), como primeiro ministro da Educação e Cultura do governo João Figueiredo. A abertura política, afinal, era 'lenta e gradual', e Portella talvez estivesse pensando nisso ao declarar que não era ministro; apenas estava ministro. Não esteve muito tempo, mas, antes de passar o cargo, em 1980, ao seu sucessor, general Rubem Ludwig, coube-lhe

² As primeiras surgiram nos anos setenta: S.Paulo e Paraná. Os conselhos estaduais de cultura também começaram a proliferar (Poerner, 1997:35).

presidir, no ano anterior, o desdobramento do IPHAN em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória). (...) Essa estrutura oficial da cultura, recebida por Ludwig, atravessaria, praticamente intacta, o governo Figueiredo e, com ele, a primeira metade dos anos 80. Quanto à idéia de uma política nacional de cultura, apesar da evolução registrada nas gestões Passarinho e Braga, assim como da crescente autonomia da área cultural do MEC, não foi emperrada somente pela descoordenação entre a SEAC e os institutos e fundações setoriais. Esbarrou também na desconfiança e desinteresse de expoentes culturais, os artistas e intelectuais escaldados por longo período de repressão e censura, que tinham sobejos motivos para rejeitar uma política germinada sob os desvãos da doutrina de segurança nacional do regime militar". (p.41)

Os "Fóruns Nacionais de Secretários da Cultura" multiplicaram-se entre 1982 e 1988, 21 ao todo. Antes desse período, apenas em 1977 havia ocorrido um, quando o governo federal resolveu difundir a Política Nacional de Cultura e se preocupava com a regionalização cultural do país (Diégues Jr.1977: 50). O primeiro da nova série teve representação de treze estados, o segundo, de dezenove. Poerner cuidadosamente anota a agenda de cada encontro. Por eles se notam preocupações novas, como a necessidade de cursos para treinamento de administradores culturais, maiores verbas para a cultura e introdução de incentivos fiscais para que pessoas e empresas destinassem recursos de imposto de renda para atividades artísticas. Outro elemento novo, característico da mobilização social em torno da Constituinte, foi a emergência de reivindicações culturais das etnias negra e indígena, de ter seus marcos de referência protegidos como patrimônio histórico e artístico. O tombamento da Serra da Barriga, em União dos Palmares, Alagoas, resultou de demanda da etnia negra, assim como se criou a Fundação Palmares, posteriormente. O centenário da Abolição e a promulgação de nova Constituição, ambos em 1988, ajudaram nessas reivindicações.

A idéia de criação do Ministério da Cultura surgiu no terceiro encontro, no qual se propôs, para ele, "...uma estrutura leve, com atividades descentralizadas e os conselhos - Federal de Cultura, Nacional de Direitos Autorais/CNDA, Nacional de Cinema/Concine e Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - reestruturados com a participação dos Estados e do Fórum. Nessas reuniões também se comentaram resultados da primeira lei de incentivos fiscais à cultura - Lei 7.505, de 1986. No ano seguinte, o valor mobilizado por ela "já era quase igual ao orçamento do MinC. Foi nessa época que o MinC encomendou um primeiro estudo econômico do setor cultural. Realizou também um 'Censo Cultural' (p.87). Esse censo procurou inventariar a oferta cultural através da consulta a 52.149 instituições, entre canais de TV, emissoras de rádio, publicações periódicas, editoras de livros, arquivos, museus, cinemas, espaços cênicos e bibliotecas públicas".³

Poerner inicia seu capítulo final "O governo contra a cultura"(ou seja, o desmonte praticado por Fernando Collor, a partir de 1990), mencionando que o MinC, em sua curta vida, conseguiu criar um órgão para a vertente afro-brasileira (Fundação Palmares), tornar a Funarte mais permeável às iniciativas locais e fazer com que a cultura passasse a ser encarada também como atividade econômica. "O MinC era o mais enxuto dos ministérios brasileiros: tinha somente 609 funcionários na administração direta; e consumia apenas 0,05% (cinco por mil) do orçamento total da União, o equivalente a 24 milhões de dólares". (p. 99).

O texto de Isaura Botelho (também uma tese universitária, ora no prelo) é mais sensível do que o de Poerner às sutilezas políticas que precederam e acompanharam as transformações da área cultural federal do início da "abertura" política até o desmonte ordenado por Fernando Collor, em março de 1990. Ademais, a análise dela traduz uma visão de dentro, ou seja, do interior de uma agência federal de

³ Através de um convênio com o MinC, o Centro de Estudos da Cultura e do Consumo, da FGV/SP, fez a análise e preparação editorial do material resultante desse recenseamento, em 1995. Infelizmente, a despeito do elevado empenho de alguns técnicos, deficiências orçamentárias e administrativas prejudicaram as etapas posteriores à coleta de dados, tal como se constatou *após* a abertura da base de dados entregue pelo Ministério. Praticamente, só as informações relativas às bibliotecas públicas puderam ser aproveitadas, e estão hoje disponíveis no site do MinC.

cultura que cumpriu uma trajetória, reconstituída a posteriori, a partir de uma perspectiva enriquecida pelo conhecimento das políticas culturais de outros países (especialmente França e Estados Unidos), que a autora pôde conhecer de perto.

Ao contrário de Poerner, para quem a etapa de redemocratização se caracterizou por um progresso linear, até seu desmantelamento abrupto, Isaura Botelho mostra que a transformação da área cultural do MEC em Ministério da Cultura, em 1986, foi prematura e nefasta. Na verdade, o que Collor fez, em março de 1990, foi apenas jogar a última "pá de cal" em instituições que já estavam irremediavelmente debilitadas, e foi exatamente por isso que as reações em sua defesa foram insuficientes. Reconstituindo a história da Fundação Nacional de Artes/Funarte, Isaura Botelho mostra como a intenção da "distensão" política lançada por Geisel facilitou o aporte de novos recursos orçamentários através do Programa de Ação Cultural/PAC, lançado na gestão Ney Braga. É isso que se conclui da leitura à p.58, no qual ela se apoia em depoimento do diretor da Funarte à época, Roberto Parreira:

"Tendo de priorizar a promoção de eventos para evitar as rotas de colisão com os outros órgãos do MEC, o PAC acabou por transformar o ministério 'num poderoso e 'moderno' empresário de espetáculos, abrindo novas frentes de trabalho no mercado cultural". Segundo Roberto Parreira, o PAC era 'um grande *happening* cultural', onde o evento se bastava: não era gerador de nada. A abertura de mercado de trabalho, principalmente para o músico erudito, era fundamental, mas considerado apenas enquanto tal: ... '...era mercado de trabalho, sem qualquer compromisso com a consequência daquele trabalho...era uma questão de sobrevivência para o artista".

O sucesso da Funarte (a qual seria o braço executivo do PAC, cobrindo artes plásticas, música e folclore), tal como é minuciosamente descrito no texto, apoiava-se na qualidade da equipe de técnicos, recrutados na área de artes e ciências sociais, segundo o seguinte critério:

"O perfil exigido era uma ligação mais do que técnica, um empenho afetivo com o produto cultural. Esse grupo teve ação quase anônima, mas profundamente irreverente em suas relações com o Estado." (p.63). E também, é claro, de uma liderança igualmente jovem, que além de contar com a confiança do ministro Ney Braga, também poderia ter acesso direto ao presidente da República, através da filha do presidente, sua amiga Amália Lucy Geisel. Houve ao menos um contato direto, no qual Parreira ouviu do presidente suas expectativas sobre o órgão.

Na mesma conjuntura, tomava corpo com novos financiamentos a Embrafilme, da qual esperava o governo cumprisse o papel-chave de, além de distribuir filmes brasileiros no exterior, cuidar de promovê-los "através da participação em festivais e mostras internacionais"... (p.70).

Para Isaura Botelho, a tônica nacionalista (implícita na Política Nacional de Cultura e em toda a prática cultural federal dessa época) se baseia numa dicotomia segundo a qual, enquanto se internacionalizavam os setores estratégicos da economia e da indústria cultural, "...o discurso nacionalista servia bem às áreas secundárias, até então marginalizadas do processo". (p 70).

É interessante notar que a descrição feita por Parreira do "empirismo dos primeiros anos" inclui uma referência segundo a qual a Funarte começou a fomentar atividades culturais (animação cultural) em nível municipal, não a partir de um diagnóstico prévio, ou de algum princípio mais claramente justificável; antes, o único dado que se considerou foi "...que se tinha de começar por algum lugar, e a animação cultural, no caso, seria o financiamento (também genérico) de atividades culturais propostas pelos municípios. (...) A Funarte estava ali para dizer sim. (p.73) É interessante observar que instituições públicas (secretarias estaduais e municipais de cultura, instituições culturais por elas mantidas ou as áreas de arte das universidades públicas) passam a representar a maior parte das demandas de financiamento. (p.122).

"Absorvendo demandas partidas de todo o país, ainda que meio desordenadamente (p. 71) a Funarte foi destilando uma experiência de ação apoiada em duas atividades básicas: de execução e de financiamento de projetos. Em contato com demandas de todo o país, os técnicos da Funarte iam acumulando uma experiência rara - qual seja - a de estar a par do que acontecia nas artes e nas instituições culturais pelo país afora. Uma área de recebimento e triagem de pedidos, composta por 'generalistas', permitia captar e responder a essa demanda de modo integrado. Assim, ia-se constituindo "um processo de construção institucional, de constituição de uma experiência coletiva de trabalho em que o desejo de construção de um modelo de serviço público para a área cultural estava mais ou menos presente no corpo funcional em seu conjunto. Havia a consciência de que se tinha de construir uma prática o mais distante possível do clientelismo, onde a resposta à 'demanda de balcão' é o forte".(p. 82, grifo meu)

Isaura Botelho comenta o comprometimento do ministro Eduardo Portella com uma visão de "viés antropológico" que colocava em destaque, como manifestação artística, as expressões de cultura popular "espontânea", definindo-se por uma posição perante a qual a atuação da Funarte parecia "elitista". Um dos respaldos dessa tomada de posição, segundo a autora, eram as recomendações da Unesco para a gestão cultural em países em desenvolvimento. Somente que tais recomendações foram acatadas sem o devido cuidado de considerar que elas haviam sido construídas para uma realidade diversa e mais atrasada do que a brasileira. Ou seja, as propostas da Unesco buscavam na verdade oferecer uma alternativa para países recém-saídos do colonialismo, como muitas nações africanas. Países "recém-libertos da situação colonizada, tendo, portanto, uma situação objetiva de carência de recursos materiais e humanos, além de uma falta de instituições nacionais que pudessem dar conta das necessidades trazidas com a independência". (p.88).

Situando mais exatamente ainda as origens da ligação que a Unesco desde então faz entre cultura e desenvolvimento, o embaixador Edgard Telles Ribeiro (Ribeiro, 1989) lembra que entre elas estavam fracassos em muitas tentativas de cooperação

internacional que não levaram em conta a cultura dos países beneficiados. Segundo ele "as ilustrações mais significativas da pesquisa da Unesco⁴ foram colhidas no meio rural. Naquele cenário, os projetos de cooperação técnica - transplantados dos laboratórios do primeiro mundo sem maiores atenções para as particularidades culturais de seu porto de destino - não deixavam qualquer marca na memória dos países beneficiados. Tão logo terminavam os aportes financeiros, cessava a experiência.(...) Privadas da capacidade de determinar suas próprias prioridades, e quase sempre impedidas de prosseguirem com suas próprias tradições, as populações objeto dessas formas de cooperação eram vítimas da distância que separa o estudo das carências *objetivas* de determinada região (que podem ser, de fato, resolvidas com assistência internacional) do estudo das carências *subjetivas* das populações (que precisam ser levadas em conta como base de planejamento (Ribeiro: 1989, 78/9) pela tecnologia colocada à sua disposição.

Transpostas ao Brasil e acatadas sem mais cuidado, as teses da Unesco acabaram por fundamentar uma visão folclorizante e populista, que dava prioridade quase exclusiva às manifestações culturais das populações carentes. (Botelho,p.187). O dado irônico, completa Isaura Botelho, "...é este do retorno de um ideário (de glorificação do povo e da cultura popular) produzido pela esquerda reprimida em 1964, agora como discurso oficial de um setor do governo ainda administrado pelos militares". (p.90).

Ela destaca bastante o trabalho de Aloísio Magalhães em modernizar a área de patrimônio histórico, dando-lhe novos significados, inclusive "compatibilizando-a" com a ideologia da segurança nacional⁵. Ademais, o trabalho político de Aloísio Magalhães, além de se traduzir em oportuna criação de símbolos e slogans, foi o de

⁴ Ribeiro esclarece no texto tratar-se de um estudo de Juan Carlos Langlois, "La dimension culturelle dans les projets de développement", incluído em **Le Financement de la Vie Culturelle**, publicado pela Unesco em 1980.

⁵ Isaura Botelho comenta com bom humor a habilidade de Aloísio Magalhães em forjar conceitos como os de *metadesenvolvimento* e *paradesenvolvimento*, como "componentes indissolúveis do avanço nacional". O primeiro justificaria a ação centralizadora e vertical (autoritarismo) pela necessidade de se criar infra-estrutura; o segundo, num plano horizontal, teria uma função corretora do primeiro, identificando as necessidades ligadas a comportamentos e hábitos, usos e costumes das comunidades (e aí entrava o povo e a ação do ministério). (p.109).

criar instituições dentro da secretaria que ele dirigia "...Aloísio Magalhães passou a fragmentar instituições, criar institutos, (pois dessa forma) conseguiria um adensamento político do setor - inclusive pela existência de um maior número de dirigentes nos novos órgãos, o que levaria à criação futura de um ministério, segundo a opinião de Mário Brockmann Machado, que havia sucedido a Roberto Parreira na direção da Funarte. (p. 124, grifo meu).

No que se refere à criação do Ministério da Cultura, Isaura Botelho localiza vários problemas de origem, várias circunstâncias de desprestígio. Desprestígio por ter cinco ministros nos quatro primeiros anos de sua fundação. Por ver quem mais batalhou politicamente pela sua criação (José Aparecido de Oliveira) abandoná-lo três meses depois, por um cargo mais importante, o de governador do Distrito Federal; por sofrer mais desgaste perante a opinião pública e as instituições vinculadas, enfrentando sucessivas recusas na procura de um nome para substituí-lo. (p. 248).

Segundo Isaura Botelho, Celso Furtado foi o ministro que realmente cuidou de ordenar institucionalmente o ministério. Ele seria, na verdade, alguém que temia o fantasma do poder burocrático que, aliado ao poder corporativo de sua clientela mais próxima, poderia dominar o próprio Estado e a sociedade. (p.252). Ela acredita que Furtado, depois de ter vivido 20 anos fora do Brasil, tinha preconceitos muito fortes com relação a instituições criadas no regime militar. Via-as como "entulho autoritário", antes mesmo de conhecê-las. (p. 254). Para ela, a criação de secretarias por Furtado, deveriam a rigor ser instâncias articuladoras do espaço político, na assessoria do ministro, ao invés de se comportar como áreas-fim do ministério, com orçamento próprio e concorrente com as instituições, como acabou acontecendo. (p.258).

Ela diz que à medida em que a redemocratização avançava, a área cultural foi perdendo seu caráter de prioridade circunstancial (grifo meu), sofrendo perda crescente de verbas. (p.287). A "brecha" foi se estreitando, as verbas caindo, o

diferencial de salário que os funcionários da Funarte ganhavam, em relação ao conjunto do funcionalismo, foi diminuindo até desaparecer.

A "Lei Sarney" por sua vez é implantada; ela cria a figura do intermediário, e as instituições culturais públicas começam a se habilitar também a seus recursos, através de "associações de amigos". Reforma Tributária veio alterar a relação entre as esferas da administração pública, na medida em que proibia convênios entre o governo federal e outros escalões. (p. 263). Cria-se um convênio único com estados, controlado diretamente de Brasília; faz-se o repasse automático de verbas, sem análises detalhadas, e o atendimento às universidades é transferido para o MEC. (p.269). Tudo isso vai ajudando a estreitar o espaço de trabalho da Funarte.

Sobre diversificação de fontes "...a diversificação das fontes de financiamento se faz mesmo necessária, tal como se reconhece na maior parte dos países, por força da crise econômica mundial, até mesmo naqueles onde existe uma larga tradição de presença do poder público no financiamento da cultura, como é o caso da França. A diversificação aumenta o campo de manobra dos profissionais da área, que passam a ter um leque de interlocutores maior, aumentando as possibilidades de aceitação de seus projetos, já que temos aí uma conseqüente 'ampliação do gosto' e uma legitimação da diversidade da criação (idéias e valores), o que garante a pluralidade indispensável ao desenvolvimento da produção artística, sempre dificultada quando há excessiva tutela governamental". (p.303)

A criação do Ministério "...aconteceu um pouco à revelia da Secretaria da Cultura do MEC. (Ela) assistiu a isso tudo um pouco sobressaltada. (p.245)

"Dentro desse novo desenho institucional se fazia necessário repensar o papel dos órgãos de cultura vinculados às diversas esferas da administração pública (municipal, estadual e federal), o que não foi feito. Também com relação aos próprios órgãos vinculados ao ministério não chegou a haver nenhuma discussão e determinação clara de competências entre eles, o que acirrou a disputa interna por

poder. Se anteriormente, com uma secretaria da cultura pequena - porém forte -, estava claramente determinado que esta agia através de suas instituições, a criação de uma grande estrutura superposta a elas requeria, obrigatoriamente, uma redefinição desses papéis. Principalmente se se considerar que na época da criação do ministério da cultura, os órgãos a ele vinculados eram os detentores do maior volume de informações e conhecimento especializado sobre suas respectivas áreas e sobre sua situação nos diversos estados. No caso de alguns deles, esta informação era mais significativa do que aquela acumulada nos próprios organismos estaduais que, ou eram recém-criados ou tinham tido, até então, uma política que se concentrava nas capitais, desconhecendo o interior de seus respectivos estados." (p.246, grifos meus).

O cap. V "A Funarte e a Nova República" é destinado a mostrar a articulação política de que iria resultar o Ministério da Cultura. O primeiro Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura foi em novembro de 1983 e reuniu somente os cinco estados "de oposição ao governo federal - SP, PR, MS, RJ, MG, sob liderança de José Aparecido de Oliveira, secretário da cultura de MG.

A dinâmica do fórum "se constituía em torno de grupos de trabalho formados por assessores e técnicos das respectivas secretarias para a discussão de temas como preservação do patrimônio, política cultural e administração, fontes de captação de recursos, democratização da cultura e sobre a legislação específica do setor, tendo em vista a necessidade de sua atualização".

A partir de 1981, consolidando seu trabalho como financiadora de projetos externos, a Funarte começa a privilegiar "projetos integrados", ou seja, projetos que ao mesmo tempo envolvessem produção, circulação e fruição cultural. Ela começa a suscitar espírito de planejamento nas instituições. Começa ajudar na formulação de planos, nos quais os projetos estariam inseridos. Surge daí uma noção mais consistente de prioridades (por regiões e áreas artísticas) e de potenciais de parcerias de que poderia se aproveitar a própria Funarte.

"Nessa leitura de todas as solicitações que entravam (na Funarte, em prazos determinados, via assessoria técnica) você ficava sabendo não só do piano que alguém estava necessitando, como também do treinamento do administrador cultural local." (depoimento de Edméa Falcao, à p.168). Fazia-se um inventário de carências e se construía linhas de investimento.

Os fóruns de cultura começam a exigir repasse automático de verbas. "O repasse automático de verbas foi uma das principais reivindicações do Fórum de Secretários de Estado da Cultura, criado em 1982". (p.171)

4. DE SÉRGIO PAULO ROUANET A FRANCISCO WEFFORT (1992-1998)

Com a substituição de Ipojuca Pontes por Sérgio Paulo Rouanet, tem início uma tentativa de recuperação da credibilidade de Fernando Collor de Mello junto às camadas intelectual e artística. O novo secretário de cultura, embaixador de carreira, deixou sua gestão conhecida pela elaboração de uma nova lei de incentivos fiscais à cultura (lei 8.313/1992), para ocupar o lugar da anterior, revogada em março de 1990.

Embora o trabalho de regulamentação que tenha feito essa nova lei efetivamente operacional e atrativa tenha ficado para a gestão seguinte, do tributarista Nascimento e Silva, o restabelecimento de um instrumento de incentivo fiscal era algo esperado pelas clientelas de artistas e produtores culturais.

Na década de 90 a grande tônica da administração cultural no Brasil, ao menos o assunto que ocupa a maior parte do noticiário relativo à gestão cultural, é a questão da parceria público-privado, que o governo federal vem buscando propor como a melhor maneira de envolver empresas e pessoas físicas no financiamento a atividades culturais. Neste sentido, o que se discute e se publica na imprensa a

respeito de política cultural, é quase só sobre esse assunto. Como diz Isaura Botelho, "a prática vem demonstrando que parte importante do cotidiano do ministério se alimenta da administração das exigências burocráticas das leis de benefícios fiscais e dos recursos que advêm do Fundo Nacional de Cultura, (composto de porcentagem de loterias e de fundos regionais)".

Embora o esforço no sentido de tornar as leis atuantes e eficientes seja válido, na medida em que significa diversificação de fontes de apoio, aumentando as possibilidades de viabilização de projetos que correspondam a uma pauta criativa mais diversificada, dois riscos precisam ser considerados: o primeiro está em imaginar que os financiamentos através de incentivos fiscais possam substituir o apoio direto a projetos (a fundo perdido); o segundo é o de permitir que a celebração dessa nova "parceria" ajude na dissimulação de uma intervenção casuística do governo federal no plano da cultura.

Segundo Isaura Botelho "...a área de cultura requer a presença do setor governamental através de uma política criteriosa que se veja refletida no sistema de instituições que compõem o ministério. O apoio financeiro por parte do poder público (...) reveste-se de um caráter, por assim dizer, pedagógico, com relação aos demais segmentos da sociedade. Além de dar suporte a atividades de médio e longo prazos que, por suas características, não dão retorno de imagem, a esfera governamental é a única que pode encarar o setor de maneira global, contribuindo para a existência de ações coordenadas que ataquem as inúmeras carências existentes. Desta forma sua presença não só estimula a própria produção artística e cultural, como também a valoriza perante aqueles que prioritariamente investem em arte por razões de imagem e não por seu valor intrínseco". (p. 304).

Em fins de 1998, quando se colocou a possibilidade de reeleição do presidente Fernando Henrique Cardoso, e, por conseguinte, a de recondução do ministro Francisco Weffort, o Ministério da Cultura editou uma coleção de textos - *Um olhar*

sobre a cultura brasileira, organizada pelo próprio ministro e pelo diretor da Funarte, Márcio Souza.

Os textos reunidos no volume, escritos na quase totalidade por altos dirigentes do ministério, além do objetivo óbvio de mostrar o que fora feito nos quatro anos da gestão que, em princípio, estaria acabando, tem duas virtudes que merecem destaque: a primeira é o fato de reunir em um só volume uma paisagem das mais variadas áreas da cultura brasileira, abordadas de perspectiva crítica, e na maioria das vezes referida à ação da administração federal; a segunda é a de não esconder algumas das grandes carências ou atrasos do país em matéria de artes e patrimônio artístico e histórico. Entre essas carências ou problemas eu destaco três: o déficit de leitura; a degradação física e subutilização do patrimônio histórico; o encarecimento da temporada de ópera. A razão é que elas, a meu ver, abrem questões centrais de gestão cultural.

A insuficiência ou déficit de leitura entre brasileiros. Ela aparece mensurada através do índice de 2,4 livros produzidos por habitante/ano, enquanto na França é 7 e nos Estados Unidos, 11. Retirando-se do total produzido os livros didáticos, em geral de leitura obrigatória e distribuição gratuita, o déficit se mostra ainda pior: 0,8 livros per capita/ano, estimado para o ano corrente de 2000. (p.42/3).

Entre as causas múltiplas, mas bem conhecidas, do problema, estão a escassez de canais de distribuição (26 mil bancas de jornais e menos de mil livrarias, "a maioria em dificuldades"). As tiragens insuficientes (3.000 exemplares no Brasil, contra 30.000 em países adiantados, encarecendo o preço final). "O livro livremente comprado pelos cidadãos é um mercado que não se desenvolve", diz o texto, salientando o conhecido estrangulamento dos canais de distribuição, além do custo final, que deixa o preço médio final do livro equivalente a um décimo do salário mínimo.

As compras de livros por parte de bibliotecas públicas são quase nulas". Essas bibliotecas são 3.896, na grande maioria municipais, das quais 356 (ou 9,1%) possuem computador e 2.500 (64%) não possuem sequer uma copiadora, segundo pesquisa recente feita pelo minC. As estimativas de um número razoável para o Brasil são da ordem de 10 a 15 mil bibliotecas públicas, para atingir um nível como o da Espanha ou da Itália. (p.43).

A análise do setor editorial encaminha-se para justificar o Programa "Uma biblioteca em cada município", no qual o minC repassa a prefeituras ou estados uma verba de até 40 mil reais, destinados à compra de 2000 volumes para iniciar um acervo, podendo parte da verba cobrir itens como estantes, mobiliário e afins. A construção do prédio, o telefone, o salário da bibliotecária, são por conta da prefeitura ou estado.

Quanto ao desgaste físico do patrimônio histórico e artístico, a estatística é alarmante: "Segundo dados do IPHAN, cerca de 50% dos imóveis históricos sob tutela federal encontram-se degradados e 25% estão exigindo alguma obra de recuperação". Logo a seguir acrescenta-se que aproximadamente dois terços desses imóveis encontram-se abandonados ou subutilizados". Estimativa de custo é de um bilhão de dólares para recuperação e 50 milhões anuais para manutenção. (p.147).

O terceiro aspecto, o encarecimento do custo de uma temporada de ópera, aparece dentro de um discurso que lastima o declínio dessas apresentações no Brasil, quando comparado com a situação prevalecente até os anos sessenta. Naquela época "...os teatros municipais do Rio de Janeiro e São Paulo apresentavam regularmente temporadas com quatro a cinco produções. A qualidade das produções variava de ano para ano, mas o público era fiel. O custo das temporadas era absorvido em parte pelos poderes municipais e estaduais, mas os empresários investiam nas produções, especialmente nas co-produções ou nas importações de cenários, figurinos, cantores líricos e maestros. O custo dessas temporadas era realista, e a soma da bilheteria e a ajuda oficial amortizava os investimentos. Na década de 1970, essa economia

modesta e rotineira é varrida de cena. A ópera, no Brasil, passa a ser superprodução, a exigir investimentos de mais de 3 milhões de dólares em cada montagem, um salto inflacionário brutal para os antigos 100 mil dólares por montagem das temporadas do passado. Com essa inflação de custos o público fiel desse gênero se viu alijado dos teatros municipais pelos ingressos dispendiosos". (pp.212/ 214).

Pela sua característica única de ser uma publicação abrangente e capaz de fazer o balanço, quando menos dar uma idéia geral da situação de cada gênero artístico no Brasil, contrastando seu estado atual com o desejável, e propondo quais instrumentos de política cultural poderiam reduzir tanta distância, seria de esperar que o livro de Weffort e Souza fosse objeto de muita atenção e debate nos meios artísticos e acadêmicos⁶. Além dos estudos e observações de tendências quantitativas proporcionados pela existência de leis de incentivo fiscal à cultura (que compõem, aliás, os dois últimos capítulos do livro de Weffort e Souza, cabe mencionar o estudo que o minC encomendou à Fundação João Pinheiro, de Belo Horizonte, e que se encontra disponível no seu site.

A Fundação João Pinheiro, de Belo Horizonte, já tinha uma experiência prévia de um primeiro e preliminar estudo de economia da cultura, divulgado em uma época em que muito pouca gente, inclusive e sobretudo economistas, se interessaria pelo assunto. O segundo estudo - Pesquisa de Economia da Cultura - traz dados mais sistemáticos; acompanha as tendências do dispêndio governamental no período 1986 a 1995. Quanto aos gastos federais, mostra como os gastos declinam no período de Collor para depois se recuperar. E que os dispêndios estaduais e municipais (considerados apenas os 27 municípios que são capitais de estados) têm uma tendência inversa, como que "substituindo o governo federal" quando os gastos destes declinam. De todo o modo, a constatação de que os gastos governamentais

⁶ Lamentavelmente, porém, a única repercussão do livro até esta data (maio de 2000) parece ser a acusação, pela imprensa, de ele ter tido um custo de produção editorial abusivo. Sem dúvida, a opção editorial por um formato artístico transformou o resultado final em algo mais para ser visto do que lido, como o são os livros de arte de modo geral.

em cultura são de 5 reais per capita/ano, é pouco encorajadora. Considerando-se que somente um terço dos municípios/capitais-estaduais gastam quase 90% do total, tem-se uma idéia clara da enorme concentração que isso significa. No que se refere às leis de incentivo, a pesquisa mostra que as duas leis federais juntas financiam mais de quatro quintos de todos os projetos culturais, cabendo o restante a 12 leis estaduais e 17 municipais.

O estudo em questão foi bastante divulgado pelo minC, em uma época em que os seminários e as publicações interessadas em marketing cultural se expandiam rapidamente. Os dois pontos em que se insistiu muito na divulgação foram: primeiro, o poder de criação de empregos na área cultural, que seria 16 vezes superior ao investimento na indústria de transformação, para a mesma massa de investimento. Em uma época de retração da capacidade de geração de emprego na economia brasileira em seu todo, a notícia ganhou particular interesse; segundo, o sucesso das leis de incentivo fiscal à cultura em sua capacidade de atrair um número crescente de empresas.

É preciso frisar que o estudo da Fundação João Pinheiro foi divulgado apenas em uma versão que sintetiza os principais resultados, não tendo havido, ao que se saiba, uma exposição e discussão mais aprofundada de sua metodologia. De todo o modo, ele reúne as estatísticas de dispêndio público que até então eram fragmentárias, assim como pela primeira vez dimensiona o setor cultural como parte da economia brasileira. Ou seja, um setor que ocupa 510 mil pessoas (três quartos das quais na área privada dos mercados culturais) e que representa 1% do produto interno bruto: 6,5 bilhões de reais. O estudo mostra que saúde não ocupa mais de 2,2% e educação 3,1% da força de trabalho, o que salienta, por aproximação e diferença, a importância econômica da cultura. Um outro estudo encomendado pelo minC analisou a estrutura econômica da indústria de cinema no Brasil e sua inserção no mercado audiovisual internacional.⁷

⁷ Ver, no site do minC, **A Economia do Cinema no Brasil**, clicando-se em Economia da Cultura.

Durante os anos noventa também ocorreram outras iniciativas de quantificação na área cultural brasileira, indispensáveis para uma visão mais orgânica do setor. São levantamentos, mapeamentos e cadastros executados por órgãos públicos, por universidades, por organizações não governamentais ou mesmo por pesquisadores autônomos. São trabalhos puramente documentais, que não rendem na mídia, mas que são indispensáveis, sobretudo porque juntam muita informação e comprovam a existência, no país, de uma rede cada vez mais densa de artistas, produtores culturais, grupos, instituições, equipamentos, fontes de recurso, etc. Uma visão nova e mais otimista da vida cultural brasileira se torna assim possível, na medida em que essa massa documental tenha condições de atualização e disponibilização, ajudando a desacreditar a postura cética que se alimenta da desinformação, mas que insiste em acreditar que o campo cultural brasileiro continua sendo um abismal vazio. Servem aqui de exemplos iniciativas como os censos culturais já realizados para os Estados de São Paulo (pela Secretaria Estadual de Cultura de SP, que também organizou o Mapa Cultural Paulista), de Minas Gerais e Bahia (realizados pelo escritório Informações Culturais, de São Paulo). Tais censos inventariaram todos os espaços e equipamentos culturais disponíveis. Outro exemplo é o "capítulo Brasil" que o Centro de Estudos da Cultura e do Consumo, da EAESP/FGV, organizou para a Organização dos Estados Iberoamericanos, com sede em Madri, juntando e organizando informações sobre instâncias governamentais, não governamentais e privadas com ação na área cultural, associações de artistas e técnicos, de arrecadação de direitos autorais, cadastros de artistas das mais variadas especialidades. O minC organizou um Censo de Oferta Cultural, em 1988, do qual uma parte está disponível em seu site. Ele organiza também um Cadastro de Eventos Culturais, por município, e disponibiliza em seu site o Sistema Aberto de Cultura e Informação/SACI, que é um conglomerado dos mais diversos acervos. O enorme avanço da informática na última década tem ajudado muito nesse esforço, cujo resultado se verá melhor quando emergir - espera-se - uma demanda (governamental, associativa, empresarial e acadêmica) por estudos e serviços que exijam uma visão mais completa, precisa e orgânica da área.

Por força dos interesses que se organizaram em torno das leis de incentivo fiscal, de sua operacionalidade e de seu interesse na estratégia empresarial, os anos noventa também foram pródigos em debates que reuniram artistas, produtores culturais, técnicos do setor público e gerentes de marketing. Embora oportuna, a transformação desses debates em livros (Mendonça, Marcos, 1994; Mendes de Almeida, C., Informações Culturais, 1998) não chegou a suprir a falta de estudos mais sistemáticos, inclusive de um bom manual de marketing, que, aliás, só pode ser construído em cima do conhecimento da estrutura e do volume de cada um dos mercados culturais, o que supõe, por sua vez, uma quantidade e diversidade de informações que ou não existem no Brasil, ou são de domínio privado das organizações que os produzem ou os compram (Colbert, 1997).

O Primeiro Fórum de Integração Cultural "Arte sem Fronteiras" aconteceu em novembro de 1998, em S. Paulo, e reuniu dirigentes e técnicos de inúmeras agências, além dos adidos culturais dos países da região. Teve patrocínio do Sesc e da Unesco e seu temário girou basicamente em torno das condições e possibilidades de integração cultural no continente, como condição de reforço de identidades culturais e de consolidação democrática. Entre as propostas desse evento destacou-se a necessidade e a urgência de circulação de mais e melhores informações sobre a vida cultural e sobre os seus suportes econômicos, legais, políticos e administrativos, em cada país do continente.

Um tema final, em conexão com as mudanças mais recentes no cenário das políticas culturais (inclusive presente no Fórum acima citado) e exacerbado pela globalização, é o da relação entre política cultural e diplomacia.

Apesar de o Brasil ter uma diplomacia muito prestigiada internacionalmente, os diplomatas brasileiros muito pouco avançaram em uma reflexão sobre a dimensão cultural nas relações internacionais. Existe apenas uma monografia publicada por diplomata brasileiro sobre o assunto (Ribeiro, 1989). Segundo o autor, buscando uma delimitação inicial, o universo da diplomacia cultural recobre as seguintes

atividades: intercâmbio de pessoas; promoção da arte e dos artistas; ensino de língua, como veículo de valores; distribuição integrada de material de divulgação; apoio a projetos de cooperação intelectual; apoio a projetos de cooperação técnica; integração e mutualidade na programação (p.21).

É uma obra felizmente rica em material para situar os principais momentos de integração da cultura nas relações internacionais dos países mais poderosos no século XX. Ela serve de base principal aos comentários que seguem.

Considerem-se de início os países europeus que se projetaram internacionalmente a partir dos séculos XVIII e XIX como metrópoles coloniais. Eles construíram, desde o início do séc. XX, (mas com forte avanço imediatamente antes e durante a segunda guerra mundial) redes institucionais para difusão e imposição de seu idioma e de sua tradição artística, como é o caso da França⁸, da Inglaterra⁹, da Alemanha¹⁰, concentrando recursos segundo prioridades ditadas por suas diretrizes de política externa (Ribeiro, 1989; Ministère des Affaires Etrangères (França), 1984 e 1995).

⁸ Em final dos anos oitenta a França administrava uma rede com mais de 100 liceus, 250 centros ou institutos culturais e 1.200 filiais da Aliança Francesa, com aproximadamente 500.000 estudantes matriculados. A partir da descolonização, o francês passou a ser o traço comum de mais de 140 milhões de pessoas em 32 países independentes. O Ministère des Affaires Etrangères, através da Direção Geral para as Relações Culturais, Científicas e Técnicas, hoje coordena a política cultural externa da França, orquestrando a repercussão no exterior das atividades da Radio France Internationale, Instituto Nacional do Audiovisual, entre outros. (Ribeiro, 1989, pp.54 e 55).

⁹ O British Council começou a atuar culturalmente em 1934. Suas atividades vão "desde o ensino da língua e a formação de professores de inglês, ao intercâmbio acadêmico e profissional no campo da ciência, das artes e da tecnologia. A entidade organiza, além disso, concertos, exposições de artes plásticas, feiras de livros e mostras teatrais. A BBC e o Central Office of Information também fazem parte do sistema de informação. O Foreign Office acompanha a programação da BBC.(Ribeiro, 1989, p.60)

¹⁰ A partir dos anos sessenta a República Federal da Alemanha incluiu cultura em sua estratégia internacional, visando remover o estigma deixado pelo nazismo e recuperar seu prestígio. Ribeiro enumera o enorme avanço conseguido através do trabalho de vários organismos federais de informação e cultura que atuam na área internacional. Por exemplo, o Instituto Goethe, com aproximadamente 170 centros de estudo espalhados por sessenta e cinco países. A Direção de Relações Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros tem a coordenação do sistema.

O uso da cultura como dimensão da política internacional, no caso dos Estados Unidos, também teve a ver com a Segunda Guerra Mundial, com a criação de uma Divisão de Relações Culturais no Departamento de Estado. "Também em função da segunda grande guerra, a América Latina viria a ser o primeiro continente a receber institutos culturais norte-americanos. A exemplo do ocorrido com os centros ingleses, franceses e italianos, esses institutos, que haviam originalmente surgido de forma mais ou menos espontânea graças ao esforço das comunidades de americanos residentes na América Latina, logo passaram a receber apoio financeiro e logístico do governo norte-americano. Em 1946 já havia 27 desses institutos culturais em todo o mundo, a maior parte deles na América Latina". (Ribeiro, 1989, p.62; ver também Moura, 1984).

Em 1953 o governo norte-americano cria a USIA/United States Information Agency, e com ela inicia-se o declínio da influência do Departamento de Estado em matéria de planejamento e controle das atividades culturais e de informação norte-americanas no exterior. Mas, de modo geral, segundo Ribeiro, seja pela conjuntura da guerra, seja depois pelo confronto ideológico com a União Soviética, as atividades culturais da política externa americana nunca perderam completamente algum caráter de propaganda.

Ribeiro sustenta que o Brasil precisa desenvolver a uma ação diplomática mais consistente e desejável em matéria de cultura; uma ação planejada e devidamente fundamentada no princípio de mutualidade, ou de igualdade reconhecida entre parceiros, e sobretudo fundada em uma visão de longo prazo (visto que a ansiedade por efeitos mais rápidos denuncia uma intenção propagandística, reduzindo sua própria eficácia). (p.71).

Por outro lado, as programações culturais a serem feitas com o apoio da diplomacia deveriam ouvir "as reais necessidades dos países de destino", ou seja "os artistas e intelectuais do país-alvo das programações deveriam ser consultados". (p.91)

Ribeiro se mostra entusiasmado com o acordo então recente entre Itamaraty, minC e MEC, e também com a recente criação do minC abrindo a possibilidade de, internamente, o governo federal começar a agir com estratégia. Também acreditava na possibilidade de criação de uma linha de incentivos fiscais para alimentar um Fundo para a Promoção da Cultura no Exterior.¹¹ Quanto à ação passada, lembra o papel importante da diplomacia brasileira em articular a divulgação e a comercialização do cinema brasileiro no exterior, em convênio com a Embrafilme, assim como uma série de outras iniciativas de apresentação da arte brasileira em outros países das quais teria resultado um efeito positivo de alavancagem.

Apesar desses fatos encorajadores, o diplomata previu em seu livro um cenário "lento e sinuoso" para a diplomacia cultural brasileira. Enfatizou que só com uma ação menos casuística e passiva¹² o Brasil conseguiria edificar uma diplomacia cultural compatível com "a parcela de influência que lhe cabe no cenário internacional". (p.101). Certamente, a sinuosidade e a lentidão foram sua maneira de imaginar o quanto se teria de caminhar até começar a reverter uma situação orçamentária muitíssimo desfavorável, como a descrita nesta comparação:

"...a faixa média das despesas de alguns países desenvolvidos com projetos de difusão cultural e assistência técnica, no período 1986/7, teria sido aproximadamente a seguinte: França, 1,2 bilhão de dólares; RFA, 996 milhões; Japão (...) 510 milhões; e Grã-Bretanha, 370 milhões. O Brasil, em comparação, não gastaria, de momento, mais do que 1 (um) milhão de dólares com projetos nessas áreas". (p.71).

¹¹ Não se encontrou em outras fontes nada relativamente a esse fundo.

¹² Passiva no sentido de apenas acatar o que é solicitado que se difunda no exterior, aquilo que provém de clientelas estabelecidas, sem uma discussão estratégica. Mantida em seu nível casuístico e passivo, a ação cultural da diplomacia não passaria de "uma pequena ferramenta de trabalho" que, por ser pequena, acaba ficando em último lugar na definição de prioridades e de alocação de verbas. Segundo ele, a política federal de cultura no exterior é prisioneira de uma "visão de trincheira", caracterizada por expectativas imediatistas, com resultados quase sempre negativos para a realização de programas. São ações reativas a convites recebidos de fora, com mero sentido de oportunidade. (p.35).

Infelizmente, a previsão pessimista do embaixador confirmou-se, e o caminho "lento e sinuoso" acabou terminando em recuo, com o fechamento, durante os anos noventa, por razões de dinheiro, de vários Centros de Estudos Brasileiros mantidos pelo Ministério das Relações Exteriores, segundo comentários que ouvi de diplomatas.

5. POLÍTICA CULTURAL EM SÃO PAULO, SP (DE S. MAGALDI A M. CHAÚÍ, 1976-1992)

O Partido dos Trabalhadores/PT - nascido da luta sindical dos operários da região do ABC Paulista, no início dos anos oitenta - chegou a incluir a política cultural como objeto de reflexão e de programa. Em um opúsculo (78 p.) datado de 1985 (*Política Cultural*, por Marilena Chauí, Antonio Cândido, Lélia Abramo e Edécio Mostaço, Porto Alegre, Mercado Aberto, 2^a. ed.) encontra-se uma tentativa de fixar a posição do partido a respeito. Os autores reconhecem que seu texto "...além de ter nascido de pessoas com história própria e com preconceitos próprios sobre a cultura", o texto que produziram em comum também reflete idéias contidas em documentos chegados à executiva nacional do partido. O uso intensivo de Marx como fonte de referência para a compreensão das relações entre Estado, classe social e cultura, leva os autores, desde o primeiro parágrafo, a mostrar o prisma que adotam e a ínfima autonomia que reservam à produção simbólica em relação à luta social e política:

(É preciso levar em conta...) "...o papel da cultura seja como fator de discriminação sócio-política, seja como instrumento de dominação ideológica, seja como forma de resistência das classes dominadas, seja, enfim, como forma de criação com potencial de emancipação e de libertação histórica". (p.5)

Não é o caso aqui de buscar uma síntese do documento, mas apenas assinalar que ele deixa muito pouco espaço para a análise das políticas culturais até então

praticadas no Brasil, uma vez que a tônica maior, para não dizer obsessão, é a de apontar os interesses econômicos inscritos na lógica da indústria cultural, e os interesses ideológicos de classe subjacentes à maioria das iniciativas tomadas em educação e cultura, especialmente pelo regime militar, àquela altura o grande adversário a enterrar. Só para ilustrar o exíguo espaço de autonomia da cultura na vida social e da gestão cultural em relação ao conjunto de um governo, o texto em questão, referindo-se a um documento do MEC, onde se fala de desenvolvimento cultural, comenta o seguinte: "...é dito que o Estado terá interesse na conservação do patrimônio histórico (o projeto da Memória Nacional de Aloisio Magalhães) e com 'a dimensão cultural entendida como manifestação popular e erudita, mas voltada prioritariamente para a criatividade popular, valorizando a comunidade e a região'. Irritados com esta menção ao popular, rebatem os teóricos do PT: "[para eles]...chegou a vez de controlar, portanto, a cultura popular". (p.43).

Tal posicionamento implica também tratar com desprezo a competência presumida dos que tomaram decisões nessa área, uma vez que, para os teóricos do PT, tal presunção de competência seria, na melhor das hipóteses, limitada pela divisão entre trabalho intelectual e manual, portanto parcial e incompleta. Implica também imaginar que nada de autêntico possa ser feito para promoção da cultura popular fora do âmbito de um partido com base nas classes populares.

Mas é importante notar que os autores registram o lugar menor que as bases de seu partido devotavam às artes. Um dos quatro pontos comuns que eles dizem ter detectado na documentação recebida das bases e da cúpula do partido para a elaboração do documento seria o seguinte "...considerando a crise econômica e política do país e o papel central na transformação histórica desempenhado pelos movimentos das oposições sindicais, parece haver, por parte da Executiva Nacional, pouco interesse e pouco empenho por uma política cultural, considerada, ao que parece, uma espécie de luxo, de supérfluo ou de sobremesa das coisas 'sérias', isto é, a economia e a política". (p.16, grifo meu)

Três anos depois dessa publicação, o Partido dos Trabalhadores venceu a eleição para a Prefeitura Municipal de São Paulo, com a candidatura de Luísa Erundina. O primeiro dos autores do livro, Marilena Chauí, foi nomeada Secretária da Cultura. Alguns anos depois de finalizado seu mandato, publicou-se um caderno destinado a registrar os resultados da gestão (Faria, H. e Souza, V. , 1992)

As razões para incorporar este novo texto à análise são várias: primeira, o fato de um partido político ter despendido energia para pensar política cultural, fato inédito no Brasil e raro no mundo¹³. Segunda, as dimensões da Secretaria Municipal de Cultura de S.Paulo/SMCSP, que foi o "laboratório" da concepção petista de gestão cultural, são enormes, em termos de orçamento, pessoal e instalações¹⁴. Terceira: o perfil de público no município de S.Paulo é muito diferenciado, posto que na cidade vivem desde segmentos ricos e cosmopolitas, até os mais populares e de origem rural recente, inclusive alguns remanescentes de índios guaranis. Quarta: o Partido dos Trabalhadores está empenhado em acumular experiência político-administrativa, louvável empenho do qual, aliás, resulta o próprio texto de Faria e Souza. Quinta: o nível municipal está ganhando relevância no conjunto da administração pública, e, em particular, no que se refere às políticas sociais.

¹³ Vale citar aqui Justin Lewis, professor americano que assim inicia um artigo sobre política cultural: "Imagine, por um instante, a seguinte cena: um político está dando uma entrevista de imprensa durante uma campanha eleitoral. Um jornalista pede a palavra e pergunta ao responsável candidato a um alto posto executivo: Pode o candidato apresentar, ao grande público, a política econômica defendida por seu partido? O político sente o chão faltar por instantes, hesita, e olha nervosamente para seus assessores. Eles olham entre si, desalentados. O político, catando desesperadamente alguma inspiração, decide jogar com o tempo. "Desculpe-me", retruca com infelicidade, "mas o que você entende exatamente como política econômica?" Não importa o quão inconsistentes ou fracos possam ser os programas econômicos apresentados ao público em qualquer parte do mundo; é de fato difícil imaginar essa cena acontecendo. Todo partido e todo candidato sério precisam ter uma política econômica minimamente clara, e eleições são perdidas ou ganhas conforme a capacidade de persuasão alcançada em seu debate. Se, contudo, substituirmos a palavra "econômica" por "cultural", a mesma cena não provocará estranheza. (...) Muitos partidos, notadamente nos EUA, não têm absolutamente nada formalizado a respeito". Lewis, Justin, "Designing a Cultural Policy". In Bradford, G. et alii **The Politics of Culture**, op. cit. pp. 79-93.

¹⁴ Ao divulgar matéria sobre as idéias para a cultura dos candidatos à PMSP nas eleições de 2000, o jornal **Estado de S.Paulo** oferece os seguintes números: "um orçamento médio de R\$100 milhões, cerca de 3 mil funcionários, 104 equipamentos culturais, três orquestras, dois corais e um balé". **O Estado de S.Paulo**, *Caderno 2*, p.21, 11/3/2000.

Como diz o próprio texto, na apresentação, "a eleição de Luísa Erundina de Sousa, mulher, nordestina, sem ligação com as elites da cidade, mexia com os padrões estabelecidos por décadas de política" (p.6). Nesse sentido, para com uma área que costuma ter "uma presença zero à esquerda no debate público", nada melhor do que um nome forte. Não forte no sentido aplicado a Ney Braga, general bem situado no regime militar e até candidatável à presidência da República; mas uma "pessoa forte, com legitimidade na vida cultural, que pudesse tematizar a cultura de forma relevante". Marilena Chauí, professora de filosofia com prestígio na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, com publicações e presença na mídia.

A postura de Chauí e do partido, uma vez assumida a prefeitura, segundo Faria e Souza, foi começar recusando à SCMSMSP o caráter "de balcão", ou seja, de lugar de atendimento de pedidos de "clientelas" tradicionais das secretarias de cultura, fossem vereadores solicitando custeio para a festa do bairro onde se concentram seus eleitores, fossem artistas e produtores culturais buscando financiamento para seus projetos. Ao contrário: ela procuraria ter função pró-ativa, buscando definir o desenvolvimento da Cidadania Cultural como seu primeiro objetivo.

Segundo Hamilton Faria "O projeto Cidadania Cultural pensou a cidade a partir de seus conflitos e suas exclusões propondo-se a inverter prioridades e remexer na cultura enraizada que consagra o consagrado, promove as elites locais e fortalece culturas hegemônicas". (p.19).

Cidadania Cultural significa aí fomentar a participação popular na cultura. Somente que esta é entendida simultaneamente como experiência estética e oportunidade de reflexão política. Ao longo do texto, percebe-se que o primeiro objetivo tende a subordinar-se ao segundo, visto a importância que as reuniões, as discussões, o contato com demandas populares passam a ter no conjunto da ação. Isso fica mais claro ainda no depoimento do encarregado da coordenação cultural da Região Norte da cidade, Agenor Palmorino Mônaco Jr., ao referir-se aos artistas e técnicos que

"davam oficina", isto é, trabalhavam pedagogicamente junto a grupos populares. Segundo ele, o importante não era apenas "levar oficina..."

"...mas qualificar o profissional que dá oficina. Às vezes se tem um profissional tecnicamente muito bom, mas do ponto de vista humanístico, artístico, político, cultural, ele é limitado. Quando se consegue articular as duas coisas, consegue-se fazer avançar a discussão que se queria, e isso é importante, pois se consegue fazer avançar uma discussão que a gente não consegue fazer avançar em cima da discussão política para grupos que começam discutindo a sua atividade, seguem a discutir, de repente eles estão discutindo teatro, e de teatro para discutir política, a existência e o mundo é um pulo (...)" (p.107).

Fica claro assim um princípio de substituir o "clientelismo pluralista" de que falava Brockmann Machado, por um "participacionismo popular". Esta vertente calibra o valor das iniciativas culturais pelo tamanho e pelo "grau de pureza" popular do público atingido nas reuniões promovidas nas casas de cultura ou em outros espaços, e pelo entusiasmo que conseguem provocar na massa popular, através de um exercício sem fim de discussão, de proposição e de formulação de exigências. Nesta vertente também se valoriza a audácia dos técnicos em acusar e neutralizar (o que às vezes significa inverter) o significado classista, racista ou sexista de alguma data ou monumento histórico.

Se no ministério de Ney Braga era possível enfrentar a tendência da burocracia pública à inércia pela criação de órgãos novos, com autonomia de ação e sobretudo com verba própria maior e de uso mais desembaraçado do que a dos órgãos pré-existentes, na gestão do PT o enfrentamento da burocracia se faz mais pela ação pedagógica, pelo exemplo pessoal. São vários os momentos em que o texto conta dos quadros do partido mostrando à burocracia da secretaria de cultura como tratar o público, envolver-se com ele, exercitar a mente na busca de soluções. A esse trabalho o PT dá o nome de "extroversão", pois que implica em fazer burocratas do serviço público verem primeiro o que existe além dos departamentos onde

trabalham, ou seja, enxergarem um pouco mais da própria Secretaria de Cultura. Como consequência, enxergar melhor o povo "...que estava na ponta".

O princípio do "participacionismo popular" por sua vez abre para outro que é a descentralização, entendida como meio de evitar o personalismo dos dirigentes e o descolamento político da burocracia. A descentralização aparece em nível de todo o governo municipal, numa idéia, que a Câmara Municipal acabou não aprovando, de criar treze subprefeituras.

Um terceiro elemento a assinalar é o saliente cuidado da gestão Erundina/Chauí com os prédios e espaços municipais. No caso da Secretaria de Cultura, isso envolveu um enorme esforço orçamentário para recuperação de estragos e desgaste físico.

Cronologia da Administração Cultural Municipal em S. Paulo

1936/8 - Criação do Departamento de Cultura e Cultura, na gestão Fábio Prado. Mário de Andrade nomeado diretor.

- Criação da Secretaria de Cultura, na gestão de Olavo Setúbal como prefeito, emancipando-a da Secretaria de Educação. Ela fica com os seguintes órgãos: Conselho Municipal de Cultura, Gabinete do Secretário, Assessoria de Expansão Cultural, Departamento de Teatros, Departamento de Bibliotecas Públicas, Departamento de Bibliotecas Infantis e Departamento do Patrimônio Histórico. O teatrólogo Sábato Magaldi é escolhido para a Secretaria.

1979 - Reynaldo de Barros, Prefeito. Mario Chamie, poeta, como secretário de cultura.

1984/5 - Gestão Mario Covas. Gianfrancesco Guarnieri secretário de cultura.

1986 - Gestão Jânio Quadros.

1989/92 - Gestão Luísa Erundina - Secretária Marilena Chauí

A antologia de Faria e Souza traz um único depoimento de alguém externo à equipe de Marilena Chauí, ou, quando menos, do circuito do PT. É o do poeta Claudio Willer, que na época era o Presidente da União Brasileira de Escritores.

Willer inicia com uma observação de caráter relacional, lembrando que parte do brilho da gestão de Marilena Chauí teve a ver com uma conjuntura particularmente desastrosa da gestão cultural, marcada pela ação predadora de Fernando Collor e por uma administração insignificante no governo estadual paulista. Aliás, ele lembra que Marilena Chauí pôde inclusive se beneficiar com a situação de disponibilidade de bons quadros dirigentes liberados, por demissão ou afastamento, da área cultural federal.

Segundo Willer, os méritos de Marilena Chauí como Secretária da Cultura são os seguintes. Primeiro e mais importante, "ter revertido o processo de sucateamento da Secretaria Municipal de Cultura" (p.43). Ele enumera respeitosamente, um a um, os principais serviços de manutenção e reparo - Biblioteca Mário de Andrade, Teatro Municipal, teatros Martins Pena e Paulo Eiró, a reforma parcial do Centro Cultural São Paulo, o restauro do Solar da Marquesa de Santos -, reconhecendo que este trabalho costuma ser relegado em benefício de outros que trazem mais visibilidade: promoção de espetáculos com cobertura de mídia, mostras, inaugurações de novos espaços e equipamentos. Segundo, ter trabalhado com honestidade e transparência, mencionando, entre outros, a correção como foi implantada a lei de incentivo fiscal à cultura, cujo comitê foi composto na maioria por entidades da sociedade civil que trabalharam livremente sem que a Secretaria manifestasse nenhum interesse de dirigir ou instrumentalizar os seus recursos.

Na parte das restrições, Willer comenta que as associações e sindicatos de escritores, de artistas cênicos e cineastas, entre outros, receberam pouca atenção. A seu ver, a fantasia do PT, de uma prática de democracia direta através de plenárias estava baseada numa visão voluntarista que "...superestimava o nível de organização e vitalidade de movimentos populares de cultura, associações culturais de bairros e

regiões da periferia, atribuindo-lhes um alcance que na realidade não tinham". (p.47) A consequência disso seria a facilidade como essas experiências desapareceram no ar, assim como os movimentos em que se apoiavam, uma vez terminada a gestão que as encorajava.

6. ESTUDOS COMPARATIVOS FEITOS POR BRASILEIROS OU ENVOLVENDO O BRASIL

Este não é o primeiro estudo comparativo de políticas culturais entre Brasil e Estados Unidos. Um primeiro foi feito no âmbito do convênio entre o IDESP e a Funarte, em seguida ao seminário e ao livro anteriormente comentados.

Esta comparação inicial está em Miceli, S. e Gouveia, M.A. *Política Cultural Comparada*, editado em 1985. Ele contém três partes: "As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e da rádio-televisão", "Políticas de preservação do patrimônio: três experiências em confronto: Inglaterra, Estados Unidos e França" e, finalmente "O financiamento das artes nos EUA: filantropia privada versus patrocínio governamental".

É um estudo bastante rico de dados a respeito dos suportes econômicos e políticos da cultura em países desenvolvidos, tomando os casos dos Estados Unidos, França, Inglaterra e Alemanha. São consideradas também a Itália e a Áustria. Embora de passagem, Bélgica, Holanda e Suíça também aparecem na comparação.

A análise foi feita com base em entrevistas com dirigentes culturais e publicações oficiais e através de estatísticas, e por ela o leitor pode se esclarecer quanto à "tipicidade" dos casos estudados. Isto é, do significado que, em cada um desses países, assume a relação estado e cultura. Esta relação é vista tanto em função das condições históricas diferenciais de sua formação como nações quanto das particularidades da constituição, ao longo do tempo e da geografia, de suas classes

dirigentes. Assim, por exemplo, Alemanha entra como país de unificação tardia e de formação aristocrática, mas não centralizada; a França, como país de mecenato aristocrático centralizado, em torno da corte e de Paris; Inglaterra, como um caso típico de aristocracia circunscrita a espaços privados (ao contrário de suas congêneres no continente, afeitas às salas de espetáculo e à vida de corte). Os Estados Unidos constituem caso de tradição liberal e puritana, onde artes são antes de tudo da esfera do privado, destacando-se o apoio à cultura vindo de indivíduos e empresas, segundo uma forte experiência filantrópica, por sua vez coadjuvada por um sistema de incentivos fiscais que data de 1913¹⁵. Usando estatísticas das fundações americanas, Miceli apresenta os números de financiamentos às artes entre 1973 e 1982. Dá também um panorama das origens e das características do apoio governamental às artes, assim como das fundações americanas que também há muitas décadas financiam cultura. Seu texto ainda inclui referência sobre a gênese da economia da cultura nos Estados Unidos, campo que se organizou em torno de um estudo de William Baumol e William Bowen, *Performing arts: the economic dilemma*, publicado em 1966, ele próprio resultado do apoio de uma dessas fundações.(p.106). Miceli também incorpora muitos dados de um exaustivo estudo (Schwartz, S. & Peters, M., *Growth of arts and cultural organizations in the decade of the 1970's*, publicado em 1983) sobre custos e desempenhos de orquestras sinfônicas e outros grupos das "performing arts". Seu artigo mostra como o advento dos subsídios federais, nos anos 60, e a ampliação dos investimentos em artes de fundações como a Ford Foundation, propiciaram expansão das apresentações das artes cênicas, agravando a tendência ao déficit crônico tal como apontado por Baumol e Bowen.

Uma segunda iniciativa comparativa, uma década depois, foi feita pela Secretaria de Apoio à Cultura do MinC, num momento em que sua alçada abrangia a

¹⁵ "A introdução do imposto de renda pelo governo federal em 1913 criou incentivos fiscais para filantropia, o que incluía dedução fiscal para contribuições para organizações artísticas, assim como para hospitais, órgãos de assistência social e instituições educativas". A Lei Federal do Imposto de Renda, de 1916, a criação de deduções para caridade e a Lei Federal sobre a Herança, introduzida em 1918, tornaram-se poderosos incentivos para a filantropia privada, à medida em que subia a taxa marginal de juros estipulada pelo governo federal". (Jeffri, 1997)

administração das duas leis federais de incentivo fiscal à cultura (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual) e era de seu interesse divulgar no Brasil a experiência estrangeira, em particular daqueles países onde houvessem subsídios fiscais similares e experiência bem sucedida em seu manejo. O livro, organizado por Moisés, J.A. e Botelho, I., *Modelos de Financiamento da Cultura*, e publicado em 1997, pela Funarte, traz os resultados de um seminário que, sob o mesmo título, ocorreu em Brasília e Rio de Janeiro, em novembro de 1996.

Este livro abre com um panorama dos avanços da parceria público-privada no Brasil, sob os estímulos fiscais da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, sistematizando seus principais dados até 1996. Através de estimativas de José Alvaro Moisés chega-se ao valor de 700 milhões de reais como sendo o total dos gastos em cultura no Brasil, em 1995, juntando-se todos os níveis de governo e da iniciativa privada. "Então, se esses cálculos estiverem pelo menos próximos de alguma correção, isso significa que o Brasil teria gasto quase 700 milhões de reais, em 1995, com cultura, ou seja, três ou quatro vezes menos do que a França, e 10 ou 12 vezes menos do que os Estados Unidos" (p.25).

A experiência americana a este seminário foi trazida por George Cookwhite, então presidente da Eugene O'Neil Foundation e ex-diretor do National Endowment for the Arts. John Tod, diretor do British Council, falou sobre a Inglaterra; a experiência francesa foi tratada por Jean-Yves Kaced, diretor da Association pour le Rayonnement de l'Opera, de Paris. Portugal foi tratado por Maria de Lourdes Lima dos Santos, que dirige um centro de investigações sobre políticas culturais - o Observatório das Atividades Culturais, de Lisboa.

Cada expositor buscou selecionar os traços que melhor pudessem especificar, para uma platéia estrangeira, o seu "modelo nacional" de gestão e financiamento das artes. Como era esperado, em todos os países representados se estava buscando solução através da parceria público-privado, ou seja, a procura de um sistema diversificado de financiamento das artes e do patrimônio. Ressalve-se que no caso

da França a participação das empresas privadas não tem sido particularmente forte e que, em Portugal essa participação era considerada ainda muito incipiente para apresentar resultados conclusivos. Aliás, trazendo dados de outra fonte, é lícito dizer que, de modo geral, o apelo à parceria empresarial com uso de incentivos fiscais vem-se difundindo muito. Ela espalhou-se por dezesseis países da Europa Ocidental, conforme comprova boletim recente do CEREC/European Committee for Business, Arts and Culture ¹⁶. Um *survey* conduzido por este órgão mostra que, em 1996, o valor total do patrocínio corporativo às artes foi de pouco mais de um bilhão de euros. Não está distante, portanto, do valor atingido nos Estados Unidos.

7. SUMÁRIO

Depois de passar em revista, sinteticamente, os estudos disponíveis sobre gestão cultural no Brasil, é possível enunciar particularidades desta área como objeto da ação governamental.

Desde logo, vem à mente o **excesso de elasticidade conceitual**, ou seja, a possibilidade de ela ser definida por um **mínimo** denominador comum (as artes eruditas, com exclusão da indústria cultural e das artes aplicadas e populares) ou por um **máximo** denominador comum, que a pretende abarcar, no sentido etnográfico, toda e qualquer expressão simbólica da vida humana. Este problema traz, no limite, o risco da diluição da ação governamental no fomento às artes em tentativas de arregimentação popular que passam por válidas em si e por si. Ou, no extremo oposto, de fomentar atividades socialmente muito minoritárias e de elite, sem preocupação real com a dimensão de público atingido.

¹⁶ São eles: Alemanha, Áustria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Irlanda, Itália, Luxemburgo, Holanda, Portugal, Inglaterra, Suécia e Suíça. As maiores cifras (em milhões de euros) são encontradas na Alemanha (305); na Itália (206) na França (165) e na Inglaterra (147). Sauvanet, Nathalie. 1999 **Cultural Sponsorship in Europe**. Paris, CEREC.

Infelizmente, o risco de definir pelo máximo tende a crescer na medida em que as condições de desemprego e pobreza alimentam posturas de ressentimento, predispondo a militância de base popular a entender as artes como "luxo".

Outro risco é o da vulnerabilidade às estratégias pessoais de carreira política, tal como se viu na escalada de José Aparecido de Oliveira. A redução de riscos aí passa certamente pela definição mais clara do alcance e limites da gestão cultural.

Uma estratégia **preventiva** desse risco, que é do interesse prioritário dos dirigentes culturais, dos artistas e produtores culturais e do público, deveria comportar uma definição mais precisa, para a área cultural, dos papéis do governo em termos de cinco funções básicas: a) financiar e operar, b) informar, c) regular e estabelecer padrões; d) incentivar ou desincentivar, e) estabelecer direitos e responsabilidades. A explicitação de cada uma dessas funções para a área cultural brasileira, considerando-se a alçada legal e as condições orçamentárias e administrativas de municípios, estados e federação, poderia constituir o objeto de um documento base, ponto de partida para uma arregimentação de esforços tendo em vista a construção de uma postura protetora da gestão cultural. Por exemplo, um documento como esse deveria mostrar o que a lei permite que seja feito e o que se faz, em termos de regulação da mídia eletrônica, por parte do governo federal. Ou em que medida manifestações de cultura popular podem ser objeto da ação governamental, e assim por diante.

Outro problema é a questão da **não responsabilização** (ou *no accountability*). Embora esse problema tenha sido maior em tempos autoritários¹⁷ ele continua ocorrendo na medida em que não existe prestação sistemática de contas ao final de cada gestão, ou de resultados a contrastar com um plano anterior. Mesmo os fluxos de recursos econômicos continuam sendo precariamente apresentados.

¹⁷ Ver por exemplo, a criação de órgãos paralelos e emprego de recursos sem controle, na gestão Ney Braga.

A busca de conhecimento da experiência estrangeira de administração cultural tem sido insuficiente. As raras iniciativas conhecidas de comparação foram pontuais, e se esgotaram em debates e publicações, sem conseqüências em termos político-administrativos.

III. AGENDA DE POLÍTICA CULTURAL EM PAÍSES DESENVOLVIDOS

1. POLÍTICAS CULTURAIS: PERSPECTIVA HISTÓRICA E IMPASSES ATUAIS

Os estudos de política cultural comparada costumam compreender um número restrito de países. São aqueles que compõem o mundo desenvolvido, e que geograficamente se distribuem pela América do Norte, Europa Ocidental (inclusive os países nórdicos) e extremo-orient. São tão pouco numerosos que é possível citar um a um: Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, França, Itália, Espanha, Áustria, Alemanha, Holanda, Finlândia, Suécia, Dinamarca, Noruega, Japão, Austrália e Nova Zelândia.

Esses países têm em comum um nível elevado de renda e de escolarização, circunstâncias das quais decorrem quase todas as outras: um campo acadêmico amplo e diferenciado, onde as pesquisas de políticas públicas podem se apoiar em uma satisfatória infra-estrutura de dados estatísticos oficiais; uma sociedade civil articulada, o que assegura uma propensão ao acompanhamento e à discussão da ação governamental nas mais diversas áreas. Todavia, alguns desses países apresentam a particularidade de ter de administrar situações delicadas de convívio ou coabitação entre grupos culturalmente distintos e empenhados em firmar sua identidade.

É o caso do Canadá, que combina uma região de colonização inglesa e outra francesa, e da Austrália e Nova Zelândia, países de colonização ocidental próximos das potências do Oriente, e que acomodam em seu interior grupos indígenas diversos. Não é à toa que a quase totalidade dos estudos de política cultural disponível se origine dos países acima relacionados, tal como se pode ver nas principais publicações periódicas destinadas ao assunto: o *International Journal of Cultural Policy* (publicado na Holanda), o *Journal of Arts Management, Law, and Society* (nos Estados Unidos) e o *Journal of Arts Management* (do Canadá).

As políticas culturais são consideradas políticas sociais de última geração, visto o caráter relativamente recente da presença governamental na área, situada em geral nos últimos cinquenta anos, ou seja, a partir do último pós-guerra.

Apesar de recentes, já se pode hoje, a partir de uma visão retrospectiva, traçar um histórico das políticas culturais. Embora aqui se faça uma ou outra referência aos Estados Unidos, sua análise ficará para o capítulo a seguir.

Michael Volkerling, professor de *Leisure Studies* na Universidade de Wellington, na Nova Zelândia, publicou artigo¹⁸ no qual propõe uma periodização das políticas culturais nos países do ocidente. Ele distingue uma fase inicial, ou de "fundação", compreendendo de 1945 até 1965, em que a ênfase da orientação governamental era difundir a "alta" cultura ao conjunto da sociedade, ou, em outras palavras, oferecer condições para que o acesso aos gêneros de cultura de elite, então considerados os únicos merecedores de atenção, se "democratizasse", no interior do espaço nacional. Tal orientação baseava-se na crença de que bastava desbloquear o acesso à oferta para que a procura imediatamente se manifestasse, na crença de que o valor intrínseco dos bens de alta cultura seria rapidamente "reconhecido". Assim, rompendo-se as barreiras geográficas e econômicas de acesso à literatura, à música erudita, às artes visuais, elas seriam incorporadas ao repertório de gosto e de

¹⁸ Volkerling, M. 1996. "Deconstructing the difference-engine: A theory of cultural policy". *Cultural Policy*, v. 2, n.2, pp.189-212.

participação de todas as classes sociais. O entusiasmo de André Malraux e de sua política a partir de 1959 é talvez o exemplo mais pleno dessa orientação. Portanto, todo dispêndio com esse propósito seria altamente meritório, justificando uma postura paternalista do estado em fomentar a produção (isto é, uma política orientada para os artistas), e sua difusão. Nos Estados Unidos, a crença no valor da cultura de elite, e da necessidade de incentivá-la, foi aproveitado, a partir do início dos anos sessenta, pelos que defendiam um programa federal de apoio às artes. Tal crença, naquela conjuntura, se beneficiava de um clima de sobressalto da opinião pública, provocado por alguns livros¹⁹ que criticavam com veemência a publicidade comercial e a cultura de massa por ela financiada, atribuindo a elas, (exageradamente, sabe-se hoje) um poder imenso de manipulação do gosto e das idéias do povo americano. Assim, Arthur Schelesinger Jr., o assessor de John Kennedy que propôs a criação do National Endowment for the Arts, fundou-se na concepção de que "...cultura é um recurso escasso que necessita de proteção, e assim como os recursos naturais precisam ser conservados, as artes estão ligadas a uma busca de sentido em meio à abundância, sendo a cultura é um bastião contra a sociedade de massa"²⁰.

A segunda fase seria a de "profissionalização", de 1965 até 1985. É nessa fase que se começam a perceber e denunciar as pretensões hegemônicas das políticas baseadas unicamente na cultura de elite e se afirma a promoção do multiculturalismo como o objetivo da ação de fomento do estado. Quer dizer, passa-se a postular o primado da igualdade de todas as culturas no interior de uma mesma sociedade nacional e o dever do estado de assegurar livre manifestação a todas elas. Ou seja, transita-se de uma hierarquia monocultural para uma posição de relativismo ou de pluralismo. É fácil ver que essa mudança de perspectiva muito deveu aos movimentos sociais de afirmação das minorias que perpassa os países de capitalismo avançado, em especial os EUA, durante as décadas de 1960 e 1970.

¹⁹ David Riesman e Vance Packard são os autores que mais repercutiram nesse momento. Seus livros são: Riesman, David, com Glazer, N. and Denney, R., 1950, **The lonely crowd**. New Haven, Yale U. Press. e Packard, Vance, 1957, **The hidden persuaders**. N.York.McKay.

²⁰ Wallach, G., "Introduction" à obra **The Politics of Culture**, p.3.

Deveu-se também à influência da Unesco, construída através de simpósios e publicações, de promover o multiculturalismo como meio de desenvolver comunidades e de preservar identidades nacionais, em uma época de intensificação da comunicação de massa em nível internacional, conforme já visto neste texto. Esta foi uma etapa de profissionalização de uma série de agentes envolvidos com o processo cultural, agora visto de uma perspectiva "materialista" (melhor seria dizer utilitarista) de acordo com Volkerling, posto que interligado a atividades e finalidades outras que o simples "valor em si" da cultura, característica da fase anterior.

Volkerling argumenta que a partir de 1985 as justificativas de política cultural defendidas na etapa anterior, que, em termos da dinâmica capitalista, corresponderiam ao "keynesianismo fordista", começam a desfazer-se diante do surto neoliberal e do recuo do estado em matéria de políticas sociais. Dado o caráter conservador do neoliberalismo, esse período é batizado de "reação".

Nele, o processo de segmentação de mercado, deflagrado no mercado de bens e serviços de consumo final, rapidamente invade o dos bens culturais. Nesse sentido, se é possível dizer que as políticas culturais, que seriam originalmente "engenhos" de produção de diferenças (no sentido de distinção social), agora são corroídas pelo mercado, aí estando a razão de ser do estranho título do artigo: "deconstructing the difference engine".

Nesta fase, o discurso dominante enfatiza o mercado, e os destinatários das políticas culturais são vistos como consumidores. O escopo das ações é agora internacional, e a tendência privatista que se instala, busca a associação entre governo e iniciativa privada. Nesta fase difunde-se o marketing cultural; a tendência predominante da nova elite de administradores culturais é a da crescente orientação mercadológica e "responsabilização" (ou seja, de prestação de contas, *accountability*), uma vez que as agências culturais do governo agora operam mais

como contratadoras de serviços culturais do que propriamente como realizadoras de ações culturais.

Finalmente, Volkerling ainda distingue um último período, a que chama de "incorporação" (1990-1995). Nele, as políticas culturais ficam investidas de uma função de glorificar o nacional e o popular, enquanto as políticas econômicas nacionais, rezando cada vez mais pela cartilha neoliberal, aprofundam a divisão da sociedade em classes. É a fase em que os governos mais apelam para a vitória esportiva e para a espetacularização dos eventos culturais. (p. 205).²¹

Continua Volkerling:

"Em meados dos anos noventa, as decisões sobre o caráter e o desenvolvimento de uma cultura pública não está mais nas mãos de formuladores governamentais de política cultural. Muito de nossa experiência cultural é agora mediada através do mercado e através das empresas internacionais de comunicação, das quais o estado é acessório. No campo das artes e do patrimônio, a glamurização da diversidade cultural enfraqueceu as conexões que as várias culturas mantinham com a cultura oficial, enfraquecendo a visão de longo prazo (metanarrativa) que a sustentava. Nós agora vivemos 'na interseção de múltiplas narrativas'. Em suma, as políticas culturais públicas foram colocadas em subordinação a um projeto 'nacional e popular' de 'espetacularização'. (p. 207). Os privilégios de uma nova classe média permitem-lhe o acesso a uma ampla variedade de alternativas de produtos e serviços de lazer, cujo consumo é muito mais socialmente distintivo do que a afinidade com as artes eruditas; a televisão oferece o meio para que esse novo perfil de consumo seja visto e invejado, logo, universalizado, para a população em seu conjunto.(p.208).

²¹ Enquanto este relatório estava sendo redigido, em 25 de abril de 2000, o *New York Times* publicou um vivo exemplo de uma tentativa de "espetacularização" que não deu muito certo: índios brasileiros protestando diante de soldados fortemente equipados, que protegiam as comemorações dos 500 Anos da Descoberta, em Porto Seguro, Bahia. O título: "*500 Years Later, Brazil Looks Its Past in the Face*".

Oliver Bennett, diretor do *Centre for the Study of Cultural Policy*, na Universidade de Warwick, na Inglaterra, e diretor do *International Journal of Cultural Policy*, publicou em 1995 um artigo²² no qual arrola uma série de tendências que enfraquecem a legitimidade da intervenção governamental na área das artes e do patrimônio. Ele lida, grosso modo, com os mesmos problemas que Volkerling, mas não faz uma periodização explícita. Argumenta que está muito longe a época em que a Inglaterra criou um conselho para apoiar as artes porque isso era estratégico para melhorar o moral nacional (durante a Segunda Guerra); ou criar, em 1946, seu primeiro *Arts Council*, pelas mãos, aliás, daquele que virou sinônimo de Estado do Bem-estar - John Maynard Keynes, inserido entre outros esforços de reconstrução e de implantação do *welfare state*. Uma vez que esse momento se distanciou no tempo, outros objetivos foram-no substituindo. É o caso, por exemplo, da função de glorificação nacional, argumento que tem sido utilizado defensivamente para compensar perdas políticas e econômicas sofridas por alguns países. Aliás, segundo Bennett esse argumento, tão perigoso do ponto de vista do chauvinismo, mas tão bem aceito na França²³, jamais conseguiu ser convincente na Inglaterra, a não ser em escassos momentos em que foi invocado para apoiar alguma medida de proteção de seu mercado áudio-visual contra filmes de procedência americana (p.204).

Segundo Bennett, segue-se a justificção da importância econômica, que argumenta em prol da capacidade que teriam as atividades culturais de gerar efeitos econômicos positivos: criação de empregos, o mais direto deles; turismo, talvez o mais importante dentre os indiretos, sem falar na recuperação urbana, através de estratégias de uso cultural para áreas decadentes. Argumenta Bennett que os numerosos estudos de "impacto econômico" feitos na Inglaterra não são conclusivos, ou, quando muito, não permitem concluir que as atividades culturais tenham impacto maior sobre a economia do que qualquer outra atividade do setor de

²² Bennett, O. 1995. "Cultural Policy in the United Kingdom: Collapsing Rationales and the End of a Tradition". *Cultural Policy*, v.1.n.2, pp.199-216.

²³ Segundo Jacques Rigaud, analista da diplomacia cultural francesa: "não é exagero dizer que é em função da imagem de sua cultura que a França pode ainda aspirar a um papel mundial". *Les Relations Culturelles Extérieures*. La Documentation Française, Paris, 1980, apud Ribeiro, Edgard Telles (op.cit.p.56).

serviços contemplada com o mesmo dispêndio público. Mais ainda, o próprio fato de as autoridades culturais aderirem a esse padrão de argumentação provoca por si só efeitos de trivialização da arte.²⁴

Outra justificativa seria a de correção de mercado implícita na idéia que floresceu muitas décadas atrás, de que ao governo cabia elevar o consumo cultural popular diante do nivelamento por baixo do entretenimento comercializado. Na medida em que os públicos das artes protegidas pelo governo estão entre os segmentos menos necessitados economicamente, e que a lógica de mercado tende a invadir as artes eruditas, o argumento perde sentido. Bennett finaliza vislumbrando apenas duas alternativas: a primeira seria de construir um novo e convincente fundamento de legitimidade para assegurar a continuidade e o fortalecimento dos gastos governamentais tão abalados pelas políticas de Margareth Thatcher e sucessores; a outra seria a de abandonar a idéia de uma ação governamental dotada de sentido e valor, e reconhecer pura e simplesmente que o mercado é o melhor juiz. São tendências contraditórias das quais ele se abstém de tomar partido.

Philippe Urfalino é outro autor cuja reflexão sobre políticas culturais aponta impasses que ainda não foram ultrapassados, embora o artigo aqui utilizado tenha mais de uma década de publicação (Urfalino, 1989).

Urfalino reconhece que também na França as políticas culturais apenas recentemente começaram a ser objeto de atenção. É raro, segundo ele, ver que aquelas dimensões analíticas que a ciência política reconhece nas políticas públicas - ou seja - inclusão em agenda, formulação, decisão, implementação e avaliação de resultados, raramente sejam aplicadas às políticas culturais (p.189). Para construir "um modelo de inteligibilidade das políticas culturais", ele começa buscando estabelecer o que seriam suas "dinâmicas endógenas". O fundamental a reter é que

²⁴ Nos Estados Unidos também se difundiu muito esse tipo de estudo, comentando-se que "trinta e três das quarenta e duas agências estaduais de arte (*state arts agencies*) patrocinaram ou participaram de estudos de impacto econômico durante os últimos dez anos (década dos oitenta). Pankratz e Morris (ed.) **The Future of the Arts**, op.cit.p. 274.

o poder federal, assim como os regionais e locais, não se comportam como intermediários financeiros entre a oferta cultural e o público, mas como "centros de mercados de subvenção".

Urfalino constata que a conduta governamental adotada nas artes cênicas (tomando como exemplo a Ópera de Paris) obedece a uma estratégia de "qualidade máxima". Ou seja, como a capacidade de negociar uma verba para uma determinada atividade depende do sucesso conseguido em versões anteriores da mesma, os administradores culturais públicos tendem a "aumentar a qualidade e o prestígio dos espetáculos, o que acaba envolvendo submissão ao vedetismo internacional e à voga das encenações faustosas, o que provoca um forte crescimento dos custos de produção. Este, por sua vez, induz a uma diminuição do número de encenações. Assim, o desejo de "lotar a sala" e oferecer qualidade, tal como presumido na função de tutela exercida pelo Estado, contribui para a redução global do número de espectadores e ao aumento das subvenções públicas necessárias à sobrevivência de umas poucas instituições. Visto do ângulo dos artistas, o comportamento das companhias teatrais em busca de subsídio público assim se estabelece: "a subvenção é ao mesmo tempo a condição econômica de obtenção de notoriedade junto às instâncias de consagração (crítica, encenação em salas de prestígio, etc) e também, ela própria, um índice de notoriedade. Em conseqüência, os grupos teatrais produzem espetáculos mais caros do que seu orçamento permite, para obter ao mesmo tempo notoriedade e ajuda financeira crescentes e, assim, poder produzir espetáculos de nível cada vez mais alto. Sua estratégia consiste portanto em antecipar um déficit e o aumento das subvenções subseqüentes". (p.86).

Há uma tendência de o estado oferecer cada vez mais empregos regulares, ao invés de apenas apoiar projetos. O estado é levado assim a agir como um verdadeiro financiador da oferta artística. Ademais, financiando o pólo da vanguarda, o estado assume os encargos de financiar a subsistência dos artistas reduzindo o impacto de reações negativas do público e demais riscos de insucesso a curto prazo. "As políticas culturais parecem assim se desenvolver na medida em que seus insucessos

repetidos, no que concerne os objetivos de democratização, justificam esse crescimento". (p. 90).

Para Urfalino, isso engendra um paradoxo: o governo não pode escolher, nem julgar, nem deixar isso ao povo. No caso particular das artes plásticas, essa posição "sem margem de manobra", faz com que a política correta seja sempre a de acrescentar "algo mais ao catálogo", ou seja, a cada ano, só cabe ao Estado financiar mais atividades, em novas e originais rubricas, visto que não dá para dizer não ao já estabelecido. Assim, firma-se a lógica de "dilatação infinita do catálogo".

A ação do Estado precisa ser entendida como a resolução de um problema de alocação de recursos sem critérios de escolha, insiste Urfalino.(p.98). Uma saída para esse impasse é "externalizar" a instância de julgamento, tal como fazem os países anglo-saxões" ...onde a criação de 'Conselhos' encarregados de distribuir subsídios públicos é considerada um meio de neutralizar influências políticas, enquanto a delegação de decisões a comissões (Panel), protege o governo da acusação de arbítrio" (p.99). Por isso, o que se entende por política cultural não passa, em grande parte, de o governo lidando com a "auto-administração da arte pela comunidade de pares". (p.101). Só que, no caso das artes, não existe a certificação estatal de qualidade que, na ciência, é referendado pelo credenciamento e pelo controle que o estado desenvolve, do sistema universitário e dos diplomas que ele emite²⁵.

Refletindo sobre o cenário atual na França, Pierre Moulinier (Moulinier, 1999) caracteriza a situação como de necessidade de se conferir um novo sentido à ação governamental na área. Segundo esse autor, ela ainda estaria referida à época de dinheiro abundante (anos oitenta), na qual o objetivo da descentralização acabaria provocando uma proliferação confusa de instâncias de decisão. Assim, impõe-se

²⁵ Sobre a política científica e sua administração pela comunidade dos cientistas brasileiros, ver Forjaz, M. Cecília "Cientistas e Militares no Desenvolvimento do CNPq (1950-1985)". IDESP/Série História das Ciências Sociais, n. 4, 1988.

reavaliar a articulação entre os agentes que intervêm na aprovação de projetos e atividades²⁶ e assegurar um novo princípio de legitimidade que leve de alguma forma em conta o interesse coletivo (ou o "lado da demanda"), e não apenas os interesses dos artistas e administradores culturais (o "lado da oferta"). Finalmente, Moulinier propõe uma ação de correção territorial das dotações, contemplando-se melhor as regiões mais pobres e com menores alternativas culturais.

2. EUA: TRAÇOS HISTÓRICOS DA RELAÇÃO ENTRE ARTES, POLÍTICA E ADMINISTRAÇÃO

Para evitar uma visão simplista da pujança do setor privado no suporte às artes nos Estados Unidos, é aconselhável trazer aqui um pouco da análise desenvolvida por Paul DiMaggio. Este sociólogo vem trabalhando questões situadas no fecundo cruzamento da sociologia da arte com a sociologia das organizações. Sua análise aponta para fatores que, embora não muito explícitos, foram fundamentais para o sucesso da filantropia no apoio às artes.

Segundo ele, a partir de 1870 houve nos EUA uma proliferação de museus, orquestras e bibliotecas públicas, fruto da iniciativa de elites locais. No caso dos museus, os membros dessas elites, e os curadores identificados com eles, tendiam a interpretar como sua missão principal o enriquecimento das coleções. Em relação ao conjunto da população local, sua postura era antes de um distanciamento conformado do que de aproximação decidida. É preciso também notar que, a partir de 1870, começou a surgir muita iniciativa individual, propriamente empresarial, no campo das artes. Segundo Kreidler (Kreidler, 2000) "...muitos teatros, orquestras, companhias de ópera, empresários das artes ao vivo, e mesmo muitos museus, operavam como iniciativas comerciais de empresários individuais".

²⁶ São, no mínimo, sete os níveis de competência administrativa, nessa matéria, provocando não raro desperdício e superdimensionamento de equipamentos culturais.

Uma profunda mudança de orientação começou a ocorrer na administração desses museus, na década de 1930. Ela consistiu em mudar a ênfase até então predominante na ampliação da coleção e no distanciamento entre o que seria "arte" e "não arte" (ou Arte, com maiúscula, em relação a artesanato, folclore e arte popular), por uma outra mais comprometida com a atração e frequência de público. Isto, por sua vez, desdobrava-se em uma postura mais envolvida com a educação artística do povo e mais disposta (por exemplo) a manter os museus abertos em horários que pudessem acolher pessoas de todos os segmentos sociais, e não apenas uma minoria privilegiada.

Nos anos trinta, a partir de um programa de financiamento a museus lançado pela Carnegie Corporation of New York, que partilhava dessa filosofia, a nova postura se expande. Acontece que o programa da Carnegie contemplava como destinatários e interlocutores os próprios diretores de museus, e não os *trustees*, geralmente oriundos das elites locais e pouco comprometidos com o trabalho pedagógico.

A tese de DiMaggio é que o programa da Carnegie ajudou a criar um "campo organizacional", a saber, um espaço no qual os diretores puderam resistir à posição dos *trustees*, dos quais eram empregados. Esse movimento garantiu que fosse estendida aos museus uma perspectiva que já era adotada para bibliotecas públicas e orquestras sinfônicas, ou seja, uma posição pró-ativa de expansão do público. A propósito, antes de serem protegidas do mercado pelo apoio das fundações, através da figura da "not-for-profit organization", muitas orquestras sinfônicas funcionavam empresarialmente, e isso ajudou muito quando foram suscitadas a pensar em ampliação e satisfação de seu público.

O autor cita dados eloqüentes do ritmo de implantação de novos museus e da melhoria de sua condição. Em 1930 os USA tinham 167 museus de arte, dos quais 60 haviam sido criados durante os anos 20; em 1938 eles eram 387. Observando as doações mais vultosas que eles receberam, DiMaggio constata que as somas de 100 mil dólares ou mais, que somaram 2,6 milhões em 1920, alcançaram 18 milhões em

1930. A capitalização dos museus aumentou de 15 milhões de dólares em 1910 para 58 milhões em 1930. (p.272). A praxe era de as prefeituras entrarem com o prédio, sua manutenção e com o dinheiro para educação, enquanto os *trustees* financiariam o aumento do acervo, os salários e as bolsas de estudo. Simultaneamente, desenvolvia-se o ensino de artes de modo a gerar não só público, mas também técnicos e administradores para os museus.

Foi nesse período que instituições como Rockefeller e Carnegie lideraram um movimento entre as fundações para fomentar uma "filantropia mais científica", isto é, mais atenta à "eficiência" das doações. Para DiMaggio, a gestão de Keppel na Carnegie Corporation acentuou a visão segundo a qual "...a arte é elemento essencial da qualidade de vida; com planejamento adequado, liderança esclarecida e boa dose de competência, os museus de arte poderiam tornar-se tão importantes quanto as bibliotecas para a educação pública ". (p.273) ²⁷

Assim, a Carnegie Foundation começou a encorajar o associativismo entre diretores de museu como já havia feito com os diretores de bibliotecas públicas. Daí o surgimento da American Association of Museums/AAM. "O resultado foi um campo organizacional amplamente definido pela atividade informal e associativa dos profissionais de museu, mais do que por laços formais com os museus que os empregavam". (p.275)

Como os museus eram organizações não lucrativas, o associativismo entre seus diretores não provocava as suspeitas que tradicionalmente cercam semelhantes redes entre responsáveis por empresas: "...enquanto os contatos inter-organizacionais entre empresas com fim lucrativo levantem suspeita de conluio, a interação entre organizações não lucrativas e entre seus empregados é celebrada como "coordenação". (p. 288) Portanto, as associações profissionais, encorajadas pelas

²⁷ O sucesso dessa orientação pode ser visto a longo prazo. A última pesquisa de frequência às artes, do NEA, em 1997, mostrou que 68 milhões de americanos (35% dos adultos) fizeram 225 milhões de visitas a museus de arte, no intervalo de 12 meses. Visitar museus de arte foi a "saída cultural" mais popular, superando espetáculos de música popular ou erudita, dança, opera etc. Fonte: site do NEA.

fundações, tiveram nos Estados Unidos, que são um país de governo central fraco, função similar que no Japão coube a entidades empresariais ou a, como no caso sueco, entidades sindicais ligadas ao governo. (p.286).

Além do estudo até aqui examinado sobre as origens e trajetória dos dirigentes culturais norte-americanos, DiMaggio repensou, para seu país, o modelo teórico proposto por Pierre Bourdieu para a análise da expressão cultural das relações entre classes sociais, no interior do espaço nacional. Como se sabe, o modelo desenvolvido por Bourdieu é marcadamente referido à situação francesa²⁸.

Para apontar a especificidade dos EUA, DiMaggio sustenta que qualquer sociedade se diferencia, no plano simbólico, em quatro dimensões: "diferenciação" (medida em que os bens culturais são agrupados em poucos ou, ao contrário, em muitos gêneros); "hierarquia" (medida em que esses tipos ou gêneros são vistos como desiguais, ou, ao contrário, de valor equivalente); "universalidade" (extensão, no âmbito social, em que tais hierarquias são reconhecidas); "poder simbólico" (*symbolic potency*) ou medida em que a transgressão às barreiras culturais envolve sanções negativas. "Os sistemas classificatórios são modelados por mudanças na organização da autoridade cultural e no modo como os bens culturais são alocados. A estrutura social modifica o alcance das classificações culturais ao afetar a capacidade dos agentes em se organizar e dos usos que os indivíduos podem fazer dos recursos culturais". (p. 39)

Para DiMaggio, a forma como foi institucionalizada a cultura erudita nos Estados Unidos retirou parte do poder de exclusão social que ela exerceu e ainda exerce em outros países. Na América, segundo ele, criou-se *um sistema de classificação cultural mais diferenciado, menos hierárquico, menos universal e menos poderoso*. (p. 39). Entre outras particularidades, as duas esferas simbólicas básicas - cultura erudita e cultura popular - formaram-se *ao mesmo tempo e com a mesma força* em

²⁸ Texto citado a seguir, republicado na antologia **The Politics of Culture**.

todo o espaço nacional, donde não haver distinções regionais muito significativas entre ambas.

Assim, as fundações ajudaram não só a fortalecer associações profissionais de dirigentes culturais, como também colaboraram enormemente com os fundos necessários para que o ensino artístico se expandisse nas universidades. Por sua vez, as indústrias culturais também ajudaram bastante a expor o americano médio à cultura erudita, através da divulgação de seus eventos e produtos em jornais, revistas, rádio e televisão de alcance nacional. Exemplos: as estações de rádio e as gravadoras de disco sempre foram abertas à divulgação da música de concerto; a publicidade, por sua vez, impôs padrões de gosto, assumindo um poder de classificação cultural que a família e a igreja não conseguiam mais exercer.

Toda uma infra-estrutura foi assim formada, entrelaçando em nível nacional associações de profissionais, de organizações, de fundações e corporações privadas capazes de lucrar com as artes. No ápice estavam as universidades, autorizadas a formar e expandir os cânones da "alta" cultura. Se, antes de 1910, a cultura erudita operava quase inteiramente em nível local, a rede montada veio uni-la de baixo para cima.

Para DiMaggio a cultura erudita nos Estados Unidos é um espaço cujas barreiras estão se desmantelando. Ele cita três razões básicas para isso: Primeira: os Estados Unidos não tiveram uma aristocracia e aquilo que se chama de elite nacional é uma classe que se formou a partir das elites locais, através do comando das grandes organizações (econômicas), trazendo consigo a formação de uma ampla classe média educada, também em âmbito nacional; Segunda: o mecenato artístico institucionalizou-se; nesse movimento se viram envolvidas, cada vez mais, fundações privadas, empresas e o próprio estado²⁹. Quer dizer, o mecenato privado

²⁹ Alguns números exprimem bem essa expansão dos suportes econômicos para as artes: A contribuição das fundações independentes, que era de 12,6 milhões de dólares em 1955, passou a 350 milhões em 1984; as corporações privadas tinham uma presença insignificante em 1960; mas contribuía com 400 milhões, por volta de

induziu até mesmo o governo a criar seus órgãos de apoio às artes. Terceira: a "revolução gerencial" (*managerial revolution*) bem sucedida no campo artístico. Hoje em dia há muito mais "trustees" do que antes, em função da expansão das instituições artísticas; como eles são cada vez mais recrutados dentro da camada gerencial, "corporate middle-class", isso os torna mais espontaneamente receptivos ao mercado, ajudando a enfraquecer os melindres antimerchantis da alta cultura.

DiMaggio diz ainda que houve no país uma "produção em massa de consumidores culturais", notadamente de gente que gosta e assiste tanto a gêneros comerciais como eruditos. Enfim, gente cujo repertório de gosto foi ampliado pela escola, gente educada para as artes, e não gente que ganhe mais ou que tenha mais tempo livre, como rezam algumas versões, segundo ele, equivocadas.

O otimismo de DiMaggio em relação ao futuro do patrocínio às artes nos Estados Unidos fundamenta-se no bom funcionamento daquilo que ele chama de "lógica do acesso" (*access*) de lógica da prestação de contas (*accountability*)³⁰ e da lógica da formação de eleitorado (*constituency formation*). A primeira exprime a firme preocupação dos dirigentes culturais com a ampliação de público como justificativa para dispêndios em cultura; a segunda se alimenta das expectativas das agências financiadoras de que os solicitantes de recursos saibam comprovar e responder publicamente por seus projetos e programas; a terceira, privativa das agências governamentais, lembra que a distribuição de verbas entre organizações artísticas precisa ser sensível aos segmentos de público que constituem os eleitorados daqueles que fiscalizam, no congresso, a destinação de suas receitas.

meados dos anos oitenta; o governo federal, ausente até o início dos anos 1960, canalizou 160 milhões de dólares em 1988; e também cresceram as contribuições estaduais e municipais.

³⁰ "Accountability é definida, na prática, como a capacidade de gerar propostas de financiamento e relatórios com informações pormenorizadas sobre o uso do dinheiro e sobre o público alvo, e também em termos de estruturas administrativas, afinadas com as expectativas dos patronos. Muitos patronos condicionavam seu apoio a garantias não artísticas, mas organizacionalmente importantes, tais como esquemas de marketing, diretrizes para aplicação de fundos e planos estratégicos." Op.cit. p.52.

Assim, há um movimento de base que consiste *grosso modo* em entender cultura como serviço público ligado ao crescimento econômico e ao desenvolvimento comunitário. DiMaggio cita, por exemplo, a Califórnia, como um estado que exige de suas mais de 300 agências locais (*local arts agencies*) que se integrem com a comunidade para planejar atividades, como condição para o suporte estadual.

Finalmente, DiMaggio registra o avanço alcançado na reprodução escolar dos administradores culturais. Hoje existem, na universidade americana, mais de trinta programas de "*arts administration*" criados desde os anos sessenta, em parte como resposta ao apoio federal às artes. Observando a remuneração desses novos dirigentes culturais DiMaggio constatou existir correlação positiva entre ganhos e participação nas organizações da área artística.

Três tendências delineiam o cenário para as políticas culturais nos Estados Unidos: o *cultural pluralism*, que já é forte, tenderá a aumentar de peso na agenda política, na medida em que aumenta a presença de imigrantes nas cidades que são os dois principais pólos artísticos dos Estados Unidos: Nova York e Los Angeles. A institucionalização, baseada no princípio de que é melhor apoiar o que já existe e exprime interesse organizado, do que financiar o novo, sem base de referência conhecida. O *constituency building imperative*, que leva as organizações artísticas a procurar agradar a seu público regulando-se pelo fato de que é mais fácil trabalhar politicamente com clientelas já constituídas em eleitorado do que aquelas que são amorfas desse ponto de vista.

3. EUA: PANORAMA RECENTE E QUESTÕES ATUAIS

Para evitar estender este relatório em demasia, dada a quantidade de bibliografia existente para o caso americano, decidiu-se aqui usar um número restrito de textos, dando-se preferência aos mais atuais e aos que suscitam questões mais instigantes. Do ponto de vista de uma descrição sintética do sistema de financiamento às artes e

ao patrimônio, vale começar por um texto conciso e atual, *American Cultural Patronage in Comparative Perspective*, de Kevin V. Mulcahy. Mulcahy é um cientista político da Louisiana State University e editor do *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, o mais reputado periódico americano em política e administração cultural.

Mulcahy lembra que nos Estados Unidos o financiamento às artes e ao patrimônio é feito por diversas fontes, dentro de um padrão de pluralismo administrativo.

Em nível federal não existe nada semelhante a um Ministério da Cultura, mas, ao contrário, vigora uma multiplicidade de agências, que são fiscalizadas por diferentes comitês do legislativo, e que respondem a uma variedade de interesses e de orientações de política referidos a segmentos específicos de públicos e de eleitorado. No centro dessa multiplicidade de agências está o National Endowment for the Arts/NEA.

Mulcahy publicou em 1998 um artigo comparando os sistemas de apoio governamental às artes na França, Alemanha, Noruega e Canadá. A escolha desses países foi para garantir a presença de quatro "modelos" de apoio público às artes, representados por cada um.

Eles são o de "mecenato real" (*royal patronage*) representado pela França, no qual o governo central tem peso determinante, e a idéia de cultura é estreitamente associada a orgulho nacional, donde uma tendência para marcar a gestão cultural por iniciativas de grande envergadura e visibilidade, a exemplo da Pirâmide do Louvre, do Centre Georges Pompidou; o de "mecenato de príncipes" (*princely patronage*), representado pela Alemanha, no qual o apoio é descentralizado entre regiões e localidades.

Segue-se o mecenato liberal (*liberal patronage*) representado pelo Canadá, no qual as decisões principais são descentralizadas, e os fundos são distribuídos por um

sistema de "arm's-length" criado em 1957, inspirado no exemplo inglês. E, finalmente, o mecenato social-democrata (*social-democratic patronage*), representado pelos países escandinavos, ou, no caso mais concreto, a Noruega, no qual o governo central tem papel predominante, ao mesmo tempo financiando instituições permanentes em Oslo, e exposições itinerantes pelo país (concertos, teatro, exposições de artes plásticas, etc.).

Existem outros e mais clássicos estudos comparativos de políticas culturais, privilegiando, geralmente, o sistema de financiamento e a distribuição de poder. São eles, Cummings Jr., M. e Katz, Richard, 1987 (eds.) *The Patron State: Government and the Arts in Europe, North America and Japan*. New York, Oxford U. Press; e Cummings Jr. e Schuster (eds.) 1989 *Who's to pay for the Arts? The International Search for Models of Arts Support*. N.York, American Council for the Arts.

Não é o caso de tentar aqui fazer uma síntese desse conhecimento, mas apenas assinalar que, apesar de as principais diferenças entre eles resultarem de processos históricos muito profundos (e até certo ponto intransponíveis a outros países), o presente clima neoliberal está provocando uma certa aproximação entre todos. Quem desejar uma referência mais sistemática aos estudos de políticas culturais em perspectiva comparada, que consulte o artigo de Nobuko Kawashima (Kawashima, 1995). Essa autora lembra, contudo, que a bibliografia é escassa e pouco sistemática. Mas salienta, citando Heidenheimer, (Heidenheimer et alii, 1990) que no geral os estudos de políticas públicas constituem uma especialização relativamente recente: 30 anos, no máximo.

Por isso tudo, é oportuno passar às questões da agenda atual, na qual os Estados Unidos serão o foco da análise. Todavia, um pouco da situação européia também será trazida, dada a relevância que a questão da privatização vem colocando em virtude da queda do bloco soviético e do surto de globalização.

No box a seguir há uma súmula de informações para se compreender o posicionamento do National Endowment for the Arts/NEA.

O National Endowment for the Arts foi criado em 1965, como agência independente, ligada ao governo federal americano e teve sua receita e sua possibilidade de subsídio em expansão até o início dos anos noventa, quando o Congresso Americano começa a questionar sua existência e a cortar seu orçamento, em represália ao apoio concedido a exposições consideradas imorais e sacrílegas. [As "apropriações" de verba pelo NEA, ano a ano, desde a fundação, constam do anexo]

Além de financiar projetos de indivíduos e organizações (continua sendo o maior financiador individual de organizações não lucrativas na área de artes, no país), e de repassar verbas através de convênios a agências estaduais e locais de arte (state and local arts agencies³¹), o NEA ainda:

a) mantém uma divisão de pesquisa (Research Division) que encomenda e supervisiona os Surveys of Public Participation in the Arts/SPPAs. Já foram realizadas quatro edições dessa pesquisa. A última foi em 1997, quando foram ouvidos 12 mil americanos adultos sobre seus hábitos culturais (consumo e amadorismo artístico³²); a divisão de pesquisa também analisa dados do Bureau of the Census (recenseamentos econômicos e de população), do Bureau of Labor Statistics/BLS (situação de emprego) e do imposto sobre a renda (Internal Revenue Service/IRS), acerca do número de artistas no país. Hoje este número é próximo de 2 milhões (agregação de 11 categorias de diferentes formas de arte). Estudam-se sua distribuição espacial e sua condição de emprego e renda³³, levando-se em conta variáveis como sexo e idade. Deste modo oferece um panorama geral, usado

³¹ As *state arts agencies* recebem quarenta por cento dos recursos do NEA, devendo, também por lei, acrescentar um dólar seu a cada dólar recebido, por sua vez convertido em outras doações ou no sustento de suas organizações artísticas.

³² O amadorismo cultural parece estar em alta nos Estados Unidos. As taxas mais altas estão com a fotografia, praticada por 17% dos americanos; o desenho/pintura/escultura, com 16%, a dança (13%) e a escrita (12%).

³³ A propósito, a população de artistas cresceu, entre 1994 e 1997, a uma taxa média de 2,7%, superior mesmo ao conjunto dos "profissional", que reúne todos aqueles com educação superior (taxa de 2,4%) e mais do que o dobro da taxa da população economicamente ativa em seu todo, que foi de 1,3%. Em 1997, a taxa de desemprego entre artistas (4,2%) foi o dobro daquela dos "profissional" (2,1%) e somente um pouco inferior ao da população ativa em geral (4,9%). Todavia, internamente ao grupo de artistas, as taxas de desemprego variavam enormemente, estando as maiores entre dançarinos (13,6%), atores e diretores (9,2%) e músicos e compositores (7,1%). Cf. *Artist Employment in America-1997*. Research Division Note #61, março 1998. Embora o site do NEA não o diga explicitamente, esse monitoramento de emprego serve para dar idéia do tamanho das clientelas com que os suportes às artes têm de lidar, a cada ano.

também como base para pesquisas mais setorializadas (música, edição, museus etc.). Os dados fiscais também permitem estudos sobre as "nonprofit organizations", também conhecidas pela classificação tributária em que se enquadram: 501(c)3. Os censos econômicos podem ser usados, por exemplo, para avaliar o movimento das galerias de arte ou, mais genericamente, para sinalizar a "saúde econômica" de determinada categoria de organização artística, de modo a saber se ela tem "sustainability" ou não. O catálogo de publicações da divisão de pesquisas do NEA traz mais de 70 títulos, distribuídos por grandes rubricas: artistas, organizações artísticas, frequência de públicos às manifestações de arte (audiências), além de dois estudos de impacto econômico das artes. A normalização desses dados básicos ao longo do tempo permite estudos prospectivos e de construção de cenários, por sua vez levados em conta nos planos estratégicos do NEA. Algumas vezes, esses estudos são realizados nas universidades, e às vezes se encomendam surveys especiais. Merece destaque o cuidado que o NEA confere a pesquisas que sejam "relevantes para a política cultural", assim definidas: "Relevantes para a política cultural refere-se a dados que são confiavelmente precisos, que permitem comparações entre organizações distintas, que são úteis para avaliar projetos transdisciplinares, e que permitam comparabilidade temporal. Ademais, os bancos de dados devem permitir mensurar coisas que sejam importantes para administradores, provedores de recursos e elaboradores de políticas; e que possam ser amplamente acessíveis e utilizados.

O NEA ainda aproxima indivíduos e organizações dos mais variados nichos do campo artístico (dentro do país e mesmo no estrangeiro), para os quais presta informações e fomenta intercâmbio, ajudando na procura de trabalho, emprego³⁴, financiamentos e parcerias.

O NEA também mantém um serviço para responder a dúvidas e questões, em consonância com o Freedom of Information Act Guide, de 1966, e para tanto dá ciência de todos os dados de que dispõe e que podem ser colocados à disposição do público.

O NEA oferece treinamento em administração das artes, através de artigos, tutoriais, estudos de caso, análise técnica de produtos e serviços de perguntas e respostas.

"Em nome do povo americano" o NEA também seleciona e premia artistas concedendo bolsas como o "Endowment's American Jazz Masters Fellowships, National Heritage Fellowships, a National Medal of Arts e a Presidential award."

³⁴ Ver o ArtJob - "The Source for Opportunities in the Arts" no site do NEA.

Depois de assegurar que em sua história já distribuiu mais de 111 mil doações, das quais resultaram muitas obras premiadas, o NEA adverte, cuidadosa e repetidamente, que ele é uma organização independente, cujas doações resultam de uma seleção de projetos por comitês assessores compostos por especialistas e leigos. Apresenta nominalmente todos os componentes de seus comitês assessores, a começar pelo mais alto - o National Council on the Arts - que, aliás, é também integrado por seis membros do Congresso, nomeados ex-officio. O ano do término do mandato de cada um também é mostrado.

O NEA assim define seu papel:

Oferece reconhecimento nacional à excelência e ao mérito artístico e suporte econômico para atividades artísticas baseadas nos mais altos critérios e através de uma competição nacional, avalizada por uma apreciação fundada na cidadania.

Oferece acesso às artes para todos os americanos, independentemente de seu local de moradia, nível de renda, idade, condição física e origem étnica, através de sua liderança na distribuição nacional e regional de recursos.

Reúne, em nível regional e nacional, representantes dos mais variados campos artísticos, e dos setores público e privado, para identificar e percorrer caminhos que permitam às artes continuar dando sua contribuição à qualidade de vida de todos os cidadãos.

Assegura liderança nacional em educação artística para as crianças americanas.

Apoia a identificação, preservação e acesso ao patrimônio cultural da América, em toda sua diversidade.

Usando apenas uma modesta parcela do orçamento federal, exerce função catalisadora, provocando a mobilização de fundos por parte de outras agências governamentais e do setor privado.

Assegura recursos indispensáveis para projetos de largo impacto e de escopo nacional ou multi-estadual.

Incentiva e fornece padrões de referência para as agências estaduais e locais de artes.

Em parceria com o setor privado, e com outras agências governamentais, assegura o acesso às artes em todo o território nacional.

Fomenta, em posição de liderança e através da comunicação, do diálogo e da pesquisa, novas concepções acerca das artes e de seu lugar na América.

Em termos de fontes governamentais, os Estados e, sobretudo, os municípios se encarregam da maior parte do custeio das artes. Uma extensa rede de entidades estaduais (*state arts agencies*) e locais (*local arts agencies*) compõem essa base de apoio. A criação dessas agências foi induzida, na sua quase totalidade, pelo NEA, uma vez que o repasse de verbas assim o exigia. As agências locais em 1997 canalizaram 700 milhões de dólares, as estaduais, 305 milhões; diante desses valores, os 98 milhões despendidos pela agência federal - o National Endowment for the Arts, fica bastante modesto³⁵. Aliás, comparado à média de gastos dos governos centrais da Europa Ocidental, que é de 40 dólares per capita/ano, a despesa do NEA é insignificante (36 centavos per capita).

As agências estaduais tendem a organizar-se em um sistema de conselho de artes, que não é remunerado (composto, em geral, por gente de elite: homens e mulheres de negócio e advogados, e por representantes do legislativo). Através da direção executiva se faz a ponte com o governador, e a seleção de projetos é feita por comitês assessores. Uma parte dos recursos é repassada aos municípios, às vezes proporcionalmente ao número de habitantes (per capita). O município é considerado instância mais sensível às artes comunitárias e de minorias. Grupos de artistas também trabalham em favor da distribuição dos recursos perante as agências estaduais e locais. Apesar de as discussões e da participação da sociedade civil em influenciar decisões sejam aparentemente muito mais intensas do que no Brasil, há vozes discordantes. É o caso de um livro (Arian, 1989), cuja tese principal é que o sistema de apoio "em cascata" instaurado pelo governo federal através do NEA, embora tivesse mobilizado contrapartidas de recursos muito importantes, continuava

³⁵ O total dos gastos federais com artes e humanidades é, aliás, bem maior que isso: chega a 1,3 bilhão de dólares, cobrindo os dois fundos (National Endowment for the Arts e National Endowment for the Humanities), e mais os recursos para uma série grande de instituições sediadas em Washington, como a Smithsonian Institution (318 milhões) Corporation for Public Broadcasting (260 milhões), Library of Congress (208 milhões), para só mencionar os 3 maiores. Outro dado que caracteriza a autonomia das agências estaduais e locais é sua participação em parcerias envolvendo outros países: segundo um *survey* do NEA em 1994, aproximadamente dois terços das agências estaduais de artes apoiavam atividades internacionais. Um outro *survey* de 1992, promovido pela National Assembly of Local Arts Agencies abrangendo 208 agências locais, constatou que a metade (51,9%) estava envolvida em intercâmbio internacional. Ver no site do NEA o setor "Publications", e, nele, "U.S. Government Agencies".

sendo uma "promessa não cumprida". Ou seja, estaria concentrando recursos em organizações artísticas mais sólidas e antigas (e que representavam a arte erudita de origem européia), em detrimento do apoio direto aos artistas e às expressões artísticas das minorias étnicas. Seguramente o motivo dessas queixas deve ter desaparecido, ou abrandado muito, no período seguinte, conforme atestam os vários diagnósticos dos anos noventa inseridos neste relatório.

Mas, o que é mais ainda eloqüente em matéria de recursos para as artes, é o dispêndio (ou investimento) privado. A rubrica "artes, cultura e humanidades" do setor filantrópico (aí incluída a renúncia fiscal de indivíduos e empresas, assim como a receita alocada à área pelas fundações) foi, em 1997, de 10 bilhões de dólares³⁶. Quando olhado em perspectiva temporal, aquela quantia anual, que era de menos de 3 bilhões em 1968, atingiu a cifra de 10 bilhões em 1990, e desde então vem-se repetindo em valores mais ou menos constantes. O que é mais notável nesse sistema é o fato de que 80% do que o setor cultural, como acima definido, recebeu da filantropia privada, foi de contribuintes individuais, não de fundações ou empresas.

Conclui o autor: "O subsídio público indireto proporcionado pelas doações filantrópicas apoiadas em deduções fiscais é o elemento central na sustentação dos 8.000 museus das 2.000 comissões de preservação local, das 351 canais de TV pública, das 548 estações de rádio, dos 7.000 teatros comunitários, das 1.800 orquestras sinfônicas, entre outros componentes da infraestrutura cultural da nação." (pp.176/7).

Para caracterizar a composição de fundos dessa tão importante instituição - a *local arts agency* - Mulcahy acrescenta que, de seu orçamento, a metade (50%) provém de fontes governamentais, sobretudo prefeituras; 31% são receitas obtidas por elas próprias e os restantes 19% vêm do setor filantrópico (indivíduos, corporações e

³⁶ Esse total é, por sua vez, apenas uma pequena parcela dos US\$ 143,8 bilhões que a filantropia destinou, no mesmo ano, às mais variadas atividades.

fundações). Significa dizer que elas dão atenção ao mercado, e às oportunidades de renda que ele abre. No país inteiro o número de *local arts agencies* é da ordem de 3.800, a grande maioria surgida em função da existência do National Endowment for the Arts e das *state arts agencies*, nos anos setenta.³⁷

Daí que, segundo o autor, na medida em que os aportes do governo federal começaram a diminuir, a partir do início dos anos noventa, o sistema americano acentuou traços de privatização e organização local ("*privatization and localization*"), que trazia desde as últimas décadas do século XIX. O apoio governamental contempla desigualmente os vários gêneros estéticos, sendo de 6% sua participação nas artes ao vivo e até 30% para os museus.

Os números aqui trazidos destacam a enorme participação da filantropia e do mercado no apoio às artes nos Estados Unidos, o que remete à questão, difícil de abordar não superficialmente, de saber a que parte do repertório nacional de valores se prende tão vigorosa tradição.

A título de hipótese, e apenas para não deixar o assunto sem alguma referência, vale introduzir um argumento apresentado, durante uma entrevista com o autor, por Eugene Miller, do *Center for the Study of Philanthropy*, da City University of New York. Ele admite que três circunstâncias históricas básicas alicerçam a robustez da filantropia no país: primeira, o fato de os Estados Unidos terem um governo central fraco (comparativamente aos da América Latina); não terem uma instituição canalizando os esforços caritativos, como acontece com a Igreja Católica na América do Sul, e terem um vasto conglomerado de comunidades de imigrantes que precisaram construir seu padrão interno de solidariedade para se estabelecer e subir na escala social. Embora este último fator seja comum nas duas Américas, os dois anteriores parecem ser decisivos. Em ensaio mais histórico sobre as origens da filantropia nos Estados Unidos, Kathleen McCarthy (McCarthy, 1999) refere-se a seus fundamentos religiosos, situando-os na "fé messiânica na perfeição humana" de

³⁷ Ver "Preface", de James Allen Smith, à antologia **The Politics of Culture**, a seguir citada, p.10.

que se sentiam investidos os protestantes, em especial os evangélicos, responsáveis por doações e trabalhos voluntários em inúmeras paróquias. As paróquias destes eram menos centralizadas e menos hierarquizadas do que no mundo católico. Parece-me que a conexão mais importante entre fé e filantropia passa pela crença no ensinar, isto é, na transmissão de competências como incumbência ética, o que teria tornado as classes altas e médias dos Estados Unidos menos propensas a isolar-se do resto da sociedade, como em países latinos. Mas, quando essa autora descreve a participação social e a liberdade de ação da mulher nas paróquias católicas, vê-se que mesmo nelas o desempenho filantrópico deve ter sido muito maior do que o existente em países como o Brasil, donde a distinção religiosa ter menos importância do que se costuma atribuir.

Na bibliografia mais recente sobre o tema filantropia, encontra-se um estudo sociológico por Francie Ostrower (Ostrower, 1997), que examina as condutas filantrópicas no interior da elite social norte-americana e no interior de cada segmento étnico dentro dela.

Os achados de Ostrower mostram que a filantropia nos EUA é um comportamento enraizado nas elites sociais, que veem nela uma maneira de fazer o que o governo não faz, ou de fazer melhor o que o governo faz. Ou seja, ela se vê como superior, em termos de descortínio, do que os políticos e burocratas de governo³⁸. Ademais, como a filantropia valoriza o apoio continuado a organizações (e não doações erráticas e descontínuas) garante-se através dela uma visão de prazo mais longo e uma perspectiva mais pluralista no que se refere às estratégias das instituições beneficiadas. Neste sentido, a autora faz questão de assinalar o sério e freqüente sentimento de comprometimento entre doadores e instituições beneficiadas, para cujos postos dirigentes acabam indo pessoas que mantêm afinidades com eles. "Em filantropia, administradores escolhidos com base em sua posição corporativa, mais

³⁸ Ou ainda, "os filântropos abastados costumam reconhecer que a filantropia lida melhor com assuntos mais circunscritos do que com problemas sociais de grande envergadura", que ficariam melhor sob a alçada do governo. (Ostrower, p.136)

do que por laços familiares ou status, vêm crescentemente escalando as hierarquias de *trustees*".(p.140)

As artes apresentam algumas peculiaridades como objeto de filantropia. Por exemplo, constituem um campo onde as doações abrangem instituições mais numerosas, isto é, são mais genéricas do que as doações que beneficiam, por exemplo, as universidades. As doações para educação focalizam geralmente a universidade que o doador frequentou, o que não acontece com a cultura. Ademais, as doações para cultura são, mais frequentemente que as demais, feitas por casais, e não apenas por adultos solteiros, ou por marido ou mulher, separadamente. Como as doações para as artes trazem (e supõem) afinidades pessoais com o exercício e a fruição artística, elas constituem a especialidade na qual há mais pessoas de elite fazendo parte dos *boards* das entidades patrocinadas, o que significa um envolvimento maior do que em outros tipos (ou destinações) de ação filantrópica. Ou seja, são a especialidade que mais se presta ao sentimento de pertencer à elite em seu todo, e não a um segmento étnico, religioso ou de origem nacional, em seu interior. Ademais, as artes são um ramo estratégico para os "*new wealthy*", pela visibilidade que proporciona aos que acabam de ser aceitos aos círculos de elite.

Uma pesquisa de cobertura nacional intitulada *Giving and Volunteering in the United States* observou que 70% dos domicílios do país contribuíram em 1998 para alguma organização filantrópica, numa média de 1.075 dólares, ou 2,1% de sua renda. Registrou também que mais da metade dos americanos (55,5%, ou 109,4 milhões de pessoas) prestou algum trabalho voluntário (a média é de 3,5 horas semanais). Multiplicando esses valores de pessoas e horas por um valor-hora estimado de \$14,30 dólares, chegou-se a uma estimativa do valor criado pelo trabalho voluntário: 225,9 bilhões de dólares. Como desse total 5,2% do tempo foram consumidos na rubrica "arts", dá para estimar que só por essa via essa área teve um aporte equivalente, se fosse monetarizado, a 12 bilhões de dólares. Tanto o número de horas de voluntariado, quanto o dinheiro doado por domicílio mantém-se constante, ou com pequeno acréscimo no último quinquênio.

Para uma idéia também sintética das várias origens dos recursos que financiam as artes nos Estados Unidos, J. Mark Davidson Schuster³⁹ assim transcreve o modo como o National Endowment for the Arts concebe um projeto típico:

"..no mínimo 60% da renda obtida vêm de receitas ganhas – ingressos vendidos, lucros das butiques de museus, da exploração de estacionamentos e restaurantes, e dos ganhos das ações e debêntures possuídas pela organização. Isso deixa, no máximo, 40% a ser cobertos por outras fontes. Na terminologia contábil essas outras fontes são chamadas de renda “não ganha” (unearned income), embora muitos de meus colegas administradores culturais, que sabem o quanto de trabalho custa obtê-las, não vão certamente concordar com essa nomenclatura. Os 40% subdividem-se grosso modo da seguinte maneira: de 28 a 30 por cento vêm de contribuintes individuais e apenas 3 a 4 por cento vêm dos contribuintes pessoas jurídicas, e o restante sob outras formas de patrocínio. Uma parcela de 3 a 4 por cento vêm de fundações privadas. Finalmente, as fontes públicas: juntando os três níveis de governo, elas contribuem com 5% das receitas de uma organização artística típica." (p.43)

Outra fonte aqui trazida é um volume bem completo e atual sobre política e gestão cultural nos Estados Unidos, que acaba de ser publicado por uma ONG sediada em Washington,DC, o Center for Arts and Culture. Este organismo visa constituir um centro de reflexão e debate de políticas culturais, O livro é *The Politics of Culture (Policy perspectives for Individuals, Institutions, and Communities)*, editado por Gigi Bradford, Michael Gary e Glenn Wallach (N.York, The New Press, 2000).

Na introdução geral ao livro, G. Wallach pondera que, mais do que nunca, "mudanças rápidas nas indústrias culturais e no apoio às artes e humanidades, assim como as tensões explosivas derivadas das "cultural wars" vêm fazendo convergir

³⁹ J.M.D.Schuster "Arguing for Government Support of the Arts: An American View". In **The Arts in the World Economy. Public Policy and Private Philanthropy for a Global Cultural Community**. Salzburg Seminar/University Press of New England, 1994. p.43.

política e cultura. A propósito, o que os americanos chamam de "guerras culturais" é a luta que a ala conservadora e republicana do congresso desencadeou contra o National Endowment for the Arts, a partir de 1989, por ter dado apoio a exposições de artes plásticas contendo manifestações consideradas pornográficas e iconoclastas⁴⁰. A partir desta data o congresso americano exerce um controle muito forte sobre essa agência federal, aprovando, com relutância, sua continuidade⁴¹. Segundo George Yúdice, se for buscada a razão mais profunda do recuo do governo federal da área cultural, isto é, para além das aparências, há de se pensar no fim da Guerra Fria e a conseqüente desnecessidade de ter uma imagem positiva diante da comunidade intelectual⁴².

Segundo o mesmo autor, são três os fundamentos que orientam os diferentes estilos de política cultural até agora desenvolvidos nos Estados Unidos: a) sua longa tradição filantrópica e a intermitente (ou relutante) iniciativa federal; b) o debate internacional promovido desde os anos sessenta pela Unesco e c) o discurso crítico dos "cultural studies", surgidos nos anos cinquenta a partir de teóricos ingleses.

Quanto ao primeiro, assinala o autor que os Estados Unidos são orgulhosos de não ter uma política cultural (no sentido de dizer que o governo não dirige a cultura). E que, durante muito tempo, "cultural policy", em termos de governo federal, foi algo que dizia respeito somente à política externa, e não à arena doméstica. Era algo que, desde 1938, com a criação de uma Divisão de Relações Culturais no Departamento de Estado, se destinava ao estrangeiro, e que tendia a restringir-se às artes cênicas e visuais, cuja exibição fora do país o governo apoiava como um dos meios de

⁴⁰ Mais especificamente, a ira desencadeou-se quando se percebeu que o NEA havia participado do financiamento da exposição de fotografias homoeróticas de Robert Mapplethorpe, assim como de fotos de André Serrano, onde aparecia a cruz imersa em uma jarra de urina. Um pacto de reautorização por três anos foi conseguido entre os senadores conservadores e as organizações que defendiam a continuidade do NEA sob condição de que qualquer financiado doravante devolveria fundos do órgão caso incidisse em obscenidades, comprovadas perante alguma corte. (McCarthy, K., s/d)

⁴¹ Ou seja, a própria existência da agência tem estado em perigo desde então, precisando provar a que veio para continuar existindo, uma vez que o congresso tem a última palavra sobre sua continuidade ou dissolução.

⁴² Yúdice, G. "The Privatization of Culture". Texto apresentado à University of Kansas, Lawrence, novembro 1997. www.nyu.edu/projects/IACSN/Yudice.htm, p.2.

grangear simpatia estrangeira numa situação de iminência de guerra. Foi só duas décadas depois que começou a pensar-se em política cultural no âmbito doméstico. Quanto ao segundo - a Unesco - citam-se sua preocupação de ordem preservacionista da cultura (definida em termos antropológicos, muito próxima de "desenvolvimento de comunidade"), e as críticas que esse organismo orquestrou aos Estados Unidos, na medida em que condenava a indústria cultural americana pela propagação de valores que ameaçavam a identidade nacional de muitos países pelo mundo afora. Como se sabe, diante dessas críticas, os Estados Unidos romperam relações com a Unesco, no início dos anos oitenta. Quanto ao terceiro, os "cultural studies", sabe-se o quanto eles ajudaram a impor o multiculturalismo como valor dentro do mundo acadêmico norte-americano.

Por isso, compara Wallach, a idéia do artista solitário, envolvido na criação de algo superior à cultura de massa - noção tão presente e tão central na inspiração das políticas culturais da era Kennedy - cedeu lugar, trinta e cinco anos depois, a uma visão que glorifica o artista envolvido com sua comunidade, fiel à sua identidade grupal, e entende a produção cultural como algo que envolve uma imensa rede, "com associações sem fins lucrativos, grupos de artistas amadores, universidades, organizações de preservação do patrimônio e de emissão de rádio e TV - e uma parte das indústrias culturais" (p.8). Por outro lado, continua o autor, além da Unesco, outras entidades internacionais, como o Banco Mundial, entraram na discussão, propondo paradigmas de desenvolvimento que envolvem a dimensão cultural. Uma questão como a dos direitos autorais, que antes opunha o artista solitário, e muitas vezes indefeso, às editoras, gravadoras, e estações de rádio e TV, hoje envolve outros atores e cifras altíssimas, na medida em que direitos autorais se converteram em bandeira dos gigantes da indústria cultural, afetados em seus lucros pela pirataria que a globalização e a deslocalização industrial incrementam pelo mundo afora.

Outro texto de interesse, na mesma antologia, é a análise de John Kreidler "*Leverage Lost: Evolution in the Nonprofit Arts Ecosystem*".

Kreidler divide a história do sistema de financiamento às artes nos Estados Unidos em três períodos: antes, durante e depois da "era Ford", ou seja, da entrada da Fundação Ford no fomento às artes, em 1957.

Essa fundação, uma das grandes, com alcance nacional e internacional, teve papel enorme na construção do "ecossistema" artístico centrado em organizações não-lucrativas (nonprofit organizations). Durante mais de três décadas, até o momento em que os cortes de dotação do governo federal, provocados pelas "guerras culturais", desencadearam um efeito mais geral de contração⁴³, a "era Ford" foi de crescimento contínuo e de otimismo no campo artístico.

Embora essa periodização sirva para delimitar uma fase de prosperidade em que as organizações não lucrativas, no espaço artístico, puderam crescer e multiplicar-se, o argumento de Kreidler envolve muito mais do que a constatação de um apoio material indispensável.

"O componente de alavancagem da estratégia da Fundação Ford foi brilhantemente sucedido. Enquanto apenas umas poucas fundações entraram no âmago da filantropia às artes antes da "era Ford" (notadamente as fundações Carnegie, Rockefeller, e Mellon), hoje há uma proliferação de fundações, corporações e agências governamentais, apoiando as artes, muitas das quais, explícita ou implicitamente, endossando as propostas da Fundação Ford para o avanço institucional e para um mais elevado patamar de financiamento às artes. A evolução deste sistema de financiamento essencialmente pluralista não tem precedente nos EUA ou outra nação desenvolvida. E mesmo hoje em dia esse sistema de

⁴³ Presume-se que o questionamento da agência federal (NEA), pelo Congresso Americano, a partir de 1989, televisionado e comentado na imprensa, teve o efeito negativo de desacreditar as artes perante a opinião pública, ajudando a contrair os gastos estaduais e municipais..."muitos dirigentes de organizações não lucrativas temem que, continuando os cortes de orçamento por todo o país, muitos dos patronos decidam desviar seu dinheiro para "causas mais meritórias" do que as artes, para compensar cortes de orçamento público também em outras áreas." (Adams, Dore et alii, 1996)

financiamento institucional, que junta várias centenas de fundações, empresas e agências de governo, continua único no mundo."(p. 152)

Assim, o que a Ford Foundation criou foi uma espécie de "bolsão" artístico protegido do mercado pela lógica do "*nonprofit*", o que, por sua vez, se beneficiou de um certo ethos "*anti-business*" em voga durante os anos sessenta e setenta. (p.156)

A tese mais geral de Kreidler é que as décadas de 1960 e 1970 foram particularmente favoráveis às artes nos Estados Unidos. A economia americana estava próspera, o tempo de lazer maior que nunca, o custo de vida, baixo, e havia uma tal abundância de emprego para as classes médias que um jovem poderia facilmente tornar-se escritor, curador de museu, dançarino ou técnico de iluminação, mesmo que sobrevivendo à custa de algum emprego não artístico. O ensino de artes na universidade (*liberal arts education*) também se expandia muito, fator que é de suma importância para definir alguém com hábito duradouro, logo, com probabilidade alta de visitar museu, sala de concerto ou outro recinto de arte erudita.

Pairava no ar um clima de valorização da transgressão ("*free speech, free love, free art*") e havia muita gente disposta a um elevado sacrifício de renda pessoal (*discounted wages*), para permanecer numa ocupação artística. Citando uma pesquisa da universidade de Maryland, Kreidler assegura que a população de artistas nos Estados Unidos cresceu quase a metade (48%, ou 323 mil pessoas) entre 1970 e 1980, enquanto seus ganhos no mesmo período caíram 37%.

A medida do *discounted wage* seria a diferença entre o que ganha, em média, o artista e o que ganha, em média, alguém em outra atividade, mas com grau equivalente de qualificação, geralmente medido em anos de escolaridade. Segundo estudos disponíveis, essa renda estaria em torno de 7 mil dólares anuais (diferença entre os 24 mil ganhos pelos artistas e os 31 mil ganhos por profissionais de nível

universitário). A rigor, devia-se acrescentar à renda sacrificada a renda ganha "com sacrifício", pois nada menos de três quartos daqueles 24 mil dólares vinha de ocupações fora da área artística (ou seja, de profissões que alguém em algum lugar chamou de "alimentares").

Para Kreidler, na fase "pos-Ford Foundation", a tendência à estagnação das dotações para o sistema artístico "*non-profit*" é manifesta. As artes caem de 13,3 para 12,2% no orçamento das fundações, sendo esta última a menor parcela ao longo os anos oitenta e noventa. A situação financeira das fundações não explica isso, pois houve recuperação econômica e bons resultados do mercado de ações (em que se apóia a receita das fundações). (p.160). A causa estaria, segundo ele, numa redução do apelo que as artes mantinham durante a era Ford. Inclusive, levando à impossibilidade de repor os mesmos níveis de *discounted wage* da época. A saída do mercado daqueles profissionais que entraram durante a época dourada não teria sido acompanhada por um nível equivalente de disponibilidade por parte dos jovens. Estes cada vez procuram menos as *liberal arts* como opção e, aqueles que aí se diplomam, têm mais ambição de ganho do que seus colegas da geração anterior. Todavia, essa queda apresenta resultados ainda mais negativos pois a redução de público nas *liberal arts* deprime, a médio e longo prazos, o universo de consumidores de artes eruditas. Mas essa reversão de expectativas não estaria somente afetando a área artística, mas também..."outros campos das instituições sem fins lucrativos, como meio ambiente, serviço social, educação, que se expandiram rapidamente em resposta à expansão do "*discounted labor*" e do financiamento institucional entre 1960-1990 ,e que podem agora experimentar queda similar". (p.164.)

A análise de Kreidler chama a atenção para o trabalho das fundações americanas na área cultural. Elas são tantas e tão diversas em tamanho, recursos, pessoal técnico, alcance geográfico e objetivos que qualquer generalização é altamente perigosa. Segundo aquela cujo objetivo é acompanhar o desempenho e as tendências de todas elas - a Foundation Center, em Nova York,- existe um total aproximado de 50 mil

fundações⁴⁴ no país. Das mil mais importantes entre elas, e que são observadas mais de perto através da pesquisa *Grants Index*, cerca de 85% tinha em 1996 algum programa na área cultural. A média do que elas dedicam a essa área é 12,2 por cento, e apenas um quarto delas dedica mais de um quarto de seus recursos às artes⁴⁵. Mas de maneira geral, lê-se em um artigo escrito pela diretora de pesquisa do Foundation Center (Renz, 1994, 61), as fundações americanas, na rubrica artes, cobriam sobretudo gastos de capital - construções e reformas, ficando o custeio a cargo de outras fontes.

A pesquisa do Foundation Center que acaba de ser citada sondou através de entrevistas um grupo de 35 fundações, distribuídas pelos vários tipos (fundações independentes, de família, corporativas, comunitárias⁴⁶ e públicas), magnitude de fundos, área de interesse e região do país, com vistas a sentir os modos como seus dirigentes percebiam as mudanças em curso no meio artístico, no sistema de apoio às artes, em seus próprios interesses e estratégias e nas opções que eles identificavam em todos esses níveis. Os resultados revelam muito bem o grau de articulação com que trabalham essas fundações, muitas das quais mantêm programas de longo prazo. Eles mostram que entre as grandes preocupações estão a sustentabilidade (*sustainability*) das entidades que eles financiam⁴⁷, e, por

⁴⁴ Segundo a definição americana "fundação é uma organização não governamental e sem fins lucrativos, tendo seus próprios meios de financiamento, administrados por seus próprios dirigentes, e que se propõem a ajudar iniciativas caritativas, educacionais, religiosas ou de qualquer outra natureza, desde que do interesse coletivo, primordialmente através da concessão de recursos financeiros para outras organizações sem fins lucrativos". Renz, L. "The role of foundations in funding the arts". **The Journal of Arts Management, Law, and Society**, v.24, n.1, pp.57-66.

⁴⁵ Cf. Renz, L. e Atlas, C. 1999. **Arts Funding 2000. Funder Perspectives on Current and Future Trends**. New York. The Foundation Center, com a cooperação de Grantmakers in the Arts.

⁴⁶ Fundação comunitária é aquela que reúne participantes de uma mesma localidade e tem um horizonte de ação definido por ela. Não envolve vínculo com o governo local.

⁴⁷ Esse objetivo leva algumas fundações a valorizar os artistas e instituições que operam com várias fontes de financiamento, e não apenas uma. De todo modo, como lembra Loren Renz, as fundações americanas preferem fornecer recursos para grandes organizações, e não para artistas individuais. "Fundos públicos são amplamente competitivos, oferecendo abertura para os grupos menores, mais diversificados e instáveis. Em oposição, os programas de financiamento das fundações, com notáveis excessões, são altamente seletivos e raramente competitivos, contemplando instituições estáveis, geralmente com alguma ligação com o patrono ou com os administradores das fundações. Segue-se que cortes no apoio governamental tendem a penalizar mais duramente instituições fora dos padrões dominantes, que, exatamente por não terem acesso às fundações, têm menos

generalização, do meio artístico; sua capacidade de responder à ajuda recebida em termos de prestação de contas (*accountability*) e de identificação clara de resultados (*outcomes*), de modo a ampliar o que as fundações sabem sobre a área artística. Eles também se preocupavam com a visão estratégica (*strategic focus*) de seus financiados, objetivo que exigia pensar "holisticamente" e olhar os efeitos sinérgicos entre áreas; ambicionavam poder conceder financiamento integrado (*integrated funding*) apoiando muitas vezes programas que contrariavam classificações estabelecidas e mesmo transcendiam o campo artístico para invadir o educacional, o ambiental e o desenvolvimento comunitário. Aliás, este último conceito tem muito prestígio entre as fundações que financiam artes, pois o surto multiculturalista que marca o campo cultural norte-americano confere muita importância às artes como geradora de solidariedade. Por isso, as fundações americanas começaram a contratar antropólogos, sociólogos e demógrafos, às vezes filósofos e organizadores de comunidade, para poder basear suas decisões num cálculo mais objetivo do impacto de seus financiamentos sobre o meio artístico e sobre a vida social nos bairros ou regiões por eles atingidos. *"Da perspectiva de muitos patronos, o setor artístico é mais importante quando conectado com o sistema social, em âmbito comunitário, que é parte essencial de seu apoio regular e sustentado."*(p.4). Às vezes, o assessor é convidado para ajudar a perceber melhor o âmago da cultura popular e sentir se os projetos o contemplam ou não. Isso é, afinal, apenas uma das expressões das novas justificativas sociais das artes, segundo arrrola George Yúdice (Yúdice, 1997) com bom humor: "as artes e o setor cultural agora estão sendo chamados a ajudar a resolver os problemas da nação: melhorar a educação, abrandar a luta racial, reverter a deterioração urbana através do turismo cultural, criar empregos, até mesmo reduzir a criminalidade. Tal reorientação tem contado com o apoio dos administradores culturais". (p. 5).

probabilidade de encontrar a compensação necessária". (Renz, L, 1994, 61). Um texto coletivo, subscrito por conhecidos administradores culturais americanos, sustenta que "na prática (...) a conquista de fundos de uma instituição pública constitui, para uma organização artística, um endosso que é quase uma pré-condição necessária para ter acesso a fundos privados. Daí que a importância dos dólares do governo vão muito além das somas envolvidas." (p.272). Pankratz and Morris (eds.) 1990. **The Future of the Arts. Public Policy and Arts Research.** New York, Praeger.

Para atingir a esses objetivos é fundamental que os consultores mantenham estreito contato com artistas e a comunidade; é desejável que também tenham sensibilidade para sentir as preferências e padrões de gosto e consumo cultural. Ou seja, que conheçam "oferta" e "procura" e possam traduzir isso para as fundações que os contratam. "Os financiadores estão mudando a perspectiva, passando de uma ênfase no lado da oferta para uma atenção maior ao lado da demanda" (p.25).

O relatório também conta como os "grantmakers" usam a linguagem dos negócios, em particular do marketing, para avaliar programas e propostas: "vantagens comparativas", "nicho", "valor adicionado", "alavancagem", etc. O relatório também aponta que as fundações são cuidadosas em não definir seus programas em função do que o governo deixa de fazer, porque isso acaba envolvendo questões de legitimidade política. A Pew Charitable Trusts, da Pensilvânia, vai ainda mais longe e mobiliza centros de pesquisa, "*think tanks*" independentes e outros parceiros estratégicos para construir cenários futuros do campo artístico norte-americano e fazer o balanço das pesquisas disponíveis sobre suas múltiplas facetas, dentro do objetivo de intervir no próprio processo de elaboração, avaliação e crítica de políticas culturais.(p.17) Nos casos em que fusões e incorporações juntam empresas que mantêm fundações com linhas de apoio às artes, então um lapso é necessário para que técnicos e dirigentes se descubram e sintonizem, até definir "a cara" da nova fundação.

Tomando outro braço do financiamento privado à cultura nos Estados Unidos, cabe mencionar os gastos das empresas em cultura como parte de suas despesas com marketing e relações públicas. Este financiamento institucionalizou-se quando David Rockefeller criou o Business Committee for the Arts/BCA, para ajudar a aproximar empresas e cultura. No primeiro ano de seu funcionamento, 1967, o BCA registrou 22 milhões de dólares de contribuições empresariais; Trinta anos depois, em 1997, essa importância cerscera mais de 50 vezes, atingindo US1,16 bilhão. Em um boletim que traz os resultados do *National Survey Business Support to the Arts/1998*, o BCA comemorou o fato de que dois terços desse total provieram de um

total aproximado de 400 mil pequenas e médias empresas (i.é, com faturamento de 1 a 50 milhões de dólares anuais), o que dava uma contribuição média também aproximada de 3 mil dólares cada. Como o total de empresas existentes no país nessas dimensões era de 991 mil, pode-se dizer que as empresas que gastaram em artes em 1997 corresponde a quase 4 em cada 10 empresas existentes. Invertendo o raciocínio, o BCA observou que havia ainda um enorme potencial de crescimento, uma vez que as outras 6 constituem ainda um mercado a conquistar.

As empresas americanas em geral⁴⁸ gastaram com causas filantrópicas um total de 4,9 bilhões de dólares, e o percentual orientado para as artes em 1997 foi de 24%, razoavelmente acima dos 19% registrados em 1994, o que mostra um aumento no interesse por esse tipo de dispêndio promocional.

O mais interessante a notar é que a quase totalidade (92%) das manifestações artísticas financiadas foi de caráter local, ganhando destaque nas justificativas dos patrocínios a necessidade de apoiar as comunidades onde as corporações têm seus negócios. "A forte ênfase em questões comunitárias e de qualidade de vida vem respondendo por um aumento no financiamento recebido do mundo empresarial pelas organizações artísticas. Nas artes cênicas, o apoio praticamente triplicou, pulando de 13%, em 1994, para 34%, em 1997; já no apoio aos programas de educação através da arte os recursos vindos de empresas aumentou de 11 para 15% das receitas, no mesmo período". Ou seja, também no domínio das estratégias corporativas em marketing cultural a orientação comunitária parece prevalecer, semelhante ao que se viu logo acima quando se analisou a estratégia das fundações. Registre-se também que o BCA está procurando criar um "*think-tank*" destinado a explorar novas idéias e desenvolver novas ligações entre negócios, artes e educação superior. E que, por outro lado, através de um outro programa, oferece auxílio para as empresas localizarem manifestações de criatividade entre seus empregados e encorajá-los a exibi-las.

⁴⁸ Aí confundidas todas aquelas com no mínimo um milhão de dólares de faturamento anual.

4. PRIVATIZAÇÃO NO CAMPO CULTURAL EUROPEU (ANOS 80 E 90)

Embora o plano de comparação básico neste estudo seja entre Brasil e Estados Unidos, é interessante trazer aqui um pouco de luz sobre o que vem acontecendo no continente europeu. Entre outras razões porque a Europa hoje reúne países capitalistas desenvolvidos e países saídos há pouco da órbita do socialismo soviético, com dificuldade para construir as instituições que lhes assegurem uma transição não traumática à economia de mercado.

Um estudo recente, que abrangeu vinte e três países, focaliza o processo de privatização que se expande no bojo da onda neoliberal, tal como vem se manifestando na área cultural. Trata-se dos resultados de um seminário promovido em 1997 por uma organização independente - o *Cultural Information and Research Centres Liaison in Europe/CIRCLE* (ligado ao Comitê de Cultura do European Council) em conjunto com uma fundação holandesa voltada para o estudo de políticas culturais: a Boekman Foundation, de Amsterdam. O seminário reuniu pessoas com diferentes formas de inserção no campo artístico e o livro resultante chama-se *Privatization and Culture. Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe*, editado por Peter Boorsma e colaboradoras.

O maior cuidado dos editores, tanto na apresentação geral quanto na "introdução analítica" assinada pelo principal editor, foi mostrar os múltiplos sentidos que o conceito e a experiência de privatização vêm assumindo. Para isso, expõem a variedade de instrumentos pelos quais se pode refrear a presença e o peso do estado no controle das organizações culturais. Assim, eles começam distinguindo a privatização "à inglesa", para assinalar o processo, desencadeado durante o governo Thatcher, de venda completa de organizações a entidades privadas, com total transferência dos direitos de propriedade ("*divestiture*"). A direção, no caso, pode ficar em mãos de antigos dirigentes ou ser composta por outras pessoas: são duas possibilidades. O risco, nesse caso, é transformar um monopólio estatal em

monopólio privado. No âmbito cultural, é a alternativa geralmente escolhida por organizações que produzem um bem vendável, capaz de ser vendido por um preço que cubra todo seu custo, como é o caso dos canais de rádio e televisão. Nos países do leste Europeu, essa forma tem implicado em imediato e completo controle da mídia por capitais estrangeiros, com imposição de larga margem de produtos americanos. O *segundo* modo seria a pura e simples venda, ou transferência de direitos de propriedade, fazendo-se com pequenos espaços culturais o que se faz com pequenas empresas, casas de moradia, lojas e pequenas propriedades rurais. O *terceiro* é a transformação de uma organização estatal em organização independente, em que a relação com o poder público se define em termos de *arm's lenght*, ou da participação à distância. O estatuto pode permanecer público ou transformar-se, por exemplo, numa sociedade anônima. Geralmente, negociam-se participações em termos de funções específicas, como conservação do acervo, organização de exposições, gerenciamento de mão-de-obra técnica, etc. O *quarto* consiste em flexibilizar a direção, dando-lhe liberdade de agir gerencialmente., e por isso essa alternativa chama-se "modelo de agência". Tem-se usado esse caminho no caso de museus e teatros municipais. Embora a organização continue operada por um corpo de funcionários pago pelo governo, pode ter conta bancária própria e empregar e despedir pessoal. A *quinta* modalidade é o "*contracting out*", no qual a organização continua estatal, mas com poder de transferir parte da responsabilidade e das funções a firmas externas mediante contrato que estipule preços e produtos ou serviços e respectiva qualidade. Serviços como restaurantes e lanchonetes, segurança, limpeza e conservação de prédios e equipamentos podem ser contratados com terceiros. Até mesmo a auditoria sobre a gerência pode ser contratada fora. Isso vem sendo adotado em museus britânicos e em livrarias escocesas (cujos departamentos de catalogação acabaram fechando). A *sexta* modalidade é o emprego de voluntários em tarefas específicas, entre as quais uma bem conhecida é o serviço de guia de visitantes em museus. A *sétima* é o financiamento privado através de doações, não havendo alienação de bens nem venda de produtos e serviços. É o que mais caracteriza o modelo norte-americano de patrocínio, no qual pessoas físicas,

corporações e fundações integram o corpo de beneméritos que financiam determinada instituição. (Pp. 32/33).

Os autores e editores desta publicação admitem que a situação na Europa de leste se tornou dramática a partir da queda do socialismo, pois as organizações culturais, uma vez abandonadas pelo estado, comumente não encontravam um setor privado minimamente estruturado para assumir a responsabilidade. No que diz respeito a qual das modalidades de privatização seria mais adequada ao setor cultural, a resposta recomenda cautela em distinguir as diversas situações que se apresentam, pois a única certeza é de que não existe uma fórmula comum a todas. Ademais, como o repertório de soluções privatizantes foi pensado, em sua origem, para entidades que produzem bens e serviços em geral, ela não coloca a distinção que precisa sempre ser levada em conta no caso da área artística: objetivos econômicos e culturais, que precisam ser avaliados sempre *em separado*. (p.42)

5. O SURTO DO PATROCÍNIO CORPORATIVO ÀS ARTES

Embora exista há bem mais tempo (pelo menos desde a época do surgimento do rádio e da televisão, quando, por intermédio de suas agências publicitárias, anunciantes compravam espaço no rádio e na televisão tornando-se as donas exclusivas de determinado programa ou faixa de horário), o patrocínio corporativo aqui analisado circunscreve-se aos últimos trinta anos, ou seja, a partir de 1970.

Neste período, a preocupação das empresas com patrocínio explica-se, em linhas gerais, como um dos elementos de reação a constrangimentos surgidos no ambiente comercial que diminuíram a eficiência da campanha publicitária, tradicional através de jornais, revistas, rádio e televisão, tal como se viu durante o apogeu dessa estratégia, nos anos sessenta.

Um desses constrangimentos foi a aparição e rápida difusão, no início dos anos oitenta, do controle remoto. Dotando o telespectador de uma arma para livrar-se dos intervalos comerciais, o controle remoto alertou as empresas para riscos que não puderam ser previstos. Ademais, campanhas contrárias à publicidade dos bens que representam "vícios legais" - álcool e tabaco - conseguiram êxito em deflagrar uma onda de restrições à propaganda desses bens em numerosos países, forçando os fabricantes a encontrar canais alternativos para a "edificação" da imagem de corporações e de produtos. Na hierarquia de antiguidade em apelar ao patrocínio corporativo, costumam aparecer os seguintes ramos de negócio: tabaco e bebidas alcóolicas vêm em primeiro lugar, seguida pelos bancos e montadoras de automóvel. Sucedem a eles os fabricantes de refrigerantes, as construtoras, as empresas de informática, os grandes nomes da eletrônica (especialmente japoneses), as cadeias de lojas de varejo e, finalmente, a indústria de cosméticos e produtos de limpeza ("the detergents"). Para melhor idéia ainda desse mercado, e usando cifras dos Estados Unidos, que constituem sozinhos 40% desse mercado, em 1985 havia 1.600 empresas (ou marcas) envolvidas com patrocínio, mobilizando um valor agregado de 850 milhões de dólares, ou seja, pouco mais de 500 mil dólares por marca. Doze anos depois, em 1997, o número de empresas havia se multiplicado por três, passando a 5 mil, e os gastos agregados a 5,9 bilhões de dólares, o que, por sua vez, dava um gasto por empresa ou marca da ordem de quase 1,2 milhão de dólares. (Meenaghan, 1998, p. 19).

Outro constrangimento que deprimiu a eficiência da propaganda tradicional foi a rápida segmentação de mercados, não só nas economias nacionais mais ricas, mas na maioria dos países; como se sabe, quanto mais segmentado o mercado consumidor, maior a necessidade de descobrir e explorar apelos dirigidos, baseados no "estilo de vida" e demais propriedades específicas de cada segmento. Além disso, houve uma enorme inflação de revistas e outros veículos publicitários, tornando mais confuso o mercado, tudo isso em conjunto levando ao que Meenaghan chama "uma desilusão com a propaganda tradicional".

O forte crescimento do patrocínio corporativo nos últimos trinta anos contemplou diferentemente uma série de áreas. Esportes, artes, "causas sociais", combate à pobreza, proteção ecológica, enfim tudo quanto represente atividade socialmente valorizada tornou-se em princípio algo capaz de interessar alguma empresa.

Tony Meenaghan, cujos dados estão sendo aqui usados, é o autor da mais atual e sistemática síntese desse processo, baseado no uso de fontes variadas, em especial as estatísticas produzidas por entidades como Sponsorship Research International e IEG (International Event Group) Sponsorship Report (Meenaghan, 1998).

Segundo esse autor, o valor do mercado de patrocínios, em escala mundial, cresceu oito vezes entre 1984 e 1996, passando de 2,0 a 16,6 bilhões de dólares. Esse crescimento também significou peso maior dos patrocínios sobre o total da despesa publicitária mundial, da qual representava aproximadamente 3% em 1987 a 5,7% em 1996. Embora, como se disse, o patrocínio corporativo tenha se expandido em muitos países, apenas seis economias desenvolvidas concentram 70% da despesa mundial: Alemanha, Itália, Inglaterra, Estados Unidos, Japão e Austrália. (p.8).

Os esportes canalizam dois terços de todo o patrocínio corporativo, o que tem levado a um complicado sistema de captação da receita por parte de associações esportivas internacionais, nacionais, clubes e atletas. A possibilidade de transmissão simultânea de um mesmo evento, por satélite, a todo o planeta, vem permitindo uma intensa e complicada exploração comercial. Assim, em uma mesma modalidade esportiva criam-se, em função da competição pelo patrocínio, novas competições ou torneios; cada evento é por sua vez subdividido em categorias novas, de modo a aumentar as possibilidades de receita. Acordos inusitados aparecem entre empresas e atletas, onde até então só existiam acordos entre clubes e empresas, e as empresas que compram os direitos sobre determinado evento descobrem novos meios de explorá-los ou revendê-los a outras empresas. Existe inclusive a possibilidade de enxertar publicidade parasitária (*ambush marketing*), desviando para uma empresa concorrente parte da atenção atraída pelo efetivo patrocinador.

As artes receberam 6% dos recursos de patrocínio corporativo, constituindo assim uma destinação mais diminuta de recursos, inferior mesmo às "causas sociais", que ficaram com 9% na maior parte dos anos noventa. Não obstante, alguns efeitos típicos do patrocínio comercial já verificado em relação a esportes, também se verifica em relação às artes, como é o caso da "espetacularização" de certos eventos e seu conseqüente encarecimento. Correlatamente, diretores de marketing e produtores culturais também vão adquirindo experiência e descobrindo como "lotear" melhor os eventos culturais para efeito de captação de patrocínio, e assim por diante.

Roy Shaw, que pertenceu à direção do *Arts Council* inglês, organizou antologia (Shaw, 1993), no qual oferece um panorama de riscos que o patrocínio empresarial oferece à administração das artes. Segundo ele, como regra geral (ressalvadas, pois, as exceções), as empresas têm uma preocupação excessiva em retirar proveitos das atividades que patrocinam. Tal excesso assume aparece sob diversas formas. Por exemplo, a roupa dos músicos nas cores da companhia que patrocina a orquestra; a exigência de realce ao nome da companhia muito além do justificado pela sua participação na atividade financiada pelo *Arts Council*; a elitização (e não seu contrário) provocada pelo patrocínio de eventos eruditos para os quais a companhia deseja assegurar a frequência de seus clientes e diretores, restringindo a eles o acesso ao espetáculo; a aplicação de questionário ao público do evento para ver se está atingindo o objetivo almejado (isto é, para conferir se o público espectador tem as características que o patrocinador imagina); indisposição a financiar a longo prazo (a propósito, uma premiação para patrocínios de longo prazo instituída pela *Association for Business Sponsorship of the Arts/ABSA*, em 1991, contemplou uma empresa que chegou ao máximo de 5 anos em um mesmo patrocínio; indução à censura econômica (que, com o tempo, se converte em auto-censura por parte dos produtores culturais) de afastar qualquer elemento do evento artístico que possa chocar o público ou provocar controvérsia (donde a arte "patrocinável" ser, por excelência, "*non controversial*").

6. SUMÁRIO

Procurou-se historiar e descrever sinteticamente os mecanismos e fontes de apoio à cultura nos Estados Unidos, assumindo que o principal era atualizar uma análise já disponível em português (Miceli e Gouveia, 1985).

As fontes de apoio existentes nos EUA são múltiplas (fundações de vários tipos, corporações privadas, contribuintes individuais do imposto sobre a renda, agências locais, estaduais e a agência federal/NEA). Essas fontes de apoio são tão exuberantes e variadas, e tecem uma rede institucional tão sólida que qualquer tentativa de descrição exaustiva tornaria este relatório descomunal. Em seu conjunto, mostram um sistema institucional já maduro, que nos anos noventa atingiu um patamar de estabilidade, quando medido em cifras monetárias. Esse sistema rico e estabilizado vem apoiando um sistema de produção cultural que, em seu conjunto, emprega em torno de dois milhões de pessoas, e que ainda continua crescendo, mesmo que moderadamente. A esse universo de praticantes corresponde um padrão de consumo cultural e de amadorismo artístico bem implantado. Foi esse estágio de maturidade que permitiu atenuar os efeitos de cortes inesperados no orçamento federal para as artes, a partir de 1996 (ver anexo).

A importância dessas menções quantitativas serve aqui apenas para lembrar como a administração cultural (tanto governamental quanto a privada) pensa sua função não só em termos de atendimento de clientelas de artistas, mas também em termos de um *output* ou um *outcome* que diz respeito a toda a sociedade americana. Daí que a função de informação seja tão bem desenvolvida.

O texto foi além da análise do sistema americano ao incorporar autores que, com mais ambição explicativa, vêm trabalhando as relações entre estado e cultura. Independentemente do país tomado como referência (França e Inglaterra, os principais) tais análises apontam impasses mais ou menos gerais a todo o mundo desenvolvido, neste início de século.

IV. CONCLUSÕES

Em uma conjuntura, como a que se abriu no Brasil desde fins dos anos oitenta, em que a busca de alternativas privadas de financiamento para as artes acabou assumindo foros de grande sinalizador de modernidade técnica, política e administrativa para dirigentes culturais públicos, nada é mais importante do que lembrar que as artes e a memória cultural têm um valor inerente, irredutível a quaisquer efeitos que possa promover.

Reconhecer que elas valem por si, que elas são "*merit goods*", deve ser o principal argumento para enfrentar as insistentes tentativas de instrumentalização das artes à direita e à esquerda do espectro político ideológico.

Na presente etapa de restabelecimento democrático e de declínio do autoritarismo, o "viés de direita" consiste em assumir que elas sejam veículos de prestígio para marcas, empresas, cidades ou países (entendidos aqui, antes de tudo, como espaços comerciais), e em tentar encobrir com esse discurso um recuo do Estado como fonte de recursos para a criação artística e a conservação patrimonial. Assim, esse viés ameaça o campo artístico com o risco de censura econômica, uma vez que a operacionalização de um projeto para disputar um apoio empresarial passa por uma triagem acerca daquilo que é compatível com o que os dirigentes empresariais imaginam seja o interesse de sua empresa e dos segmentos sociais que ela atinge (consumidores, fornecedores, etc.).

À esquerda do espectro ideológico, o maior risco consiste em tomar a atividade artística como instrumento (melhor dizer: pretexto) para mobilização de grupos de classe popular em torno de reivindicações por melhores condições de vida, viés tão claramente ilustrado no conceito de "extroversão" extraído da semântica de mobilização política do Partido dos Trabalhadores, como se viu ao passar em revista a gestão de Marilena Chauí como secretária da cultura da prefeita Luísa Erundina, em S.Paulo.

É preciso não ter ilusões e reconhecer que a pressão por instrumentalização tende a aumentar. Por isso, é importante pensar em como lidar com esses riscos. Eles só podem ser abrandados por uma perspectiva mais conseqüente de política cultural, capaz de sustentar publicamente as artes eruditas como parte do patrimônio cultural da humanidade e, por causa disso, como um repertório cujo enriquecimento (pelo apoio à criação) e cujo acesso (tornado de mais fácil alcance geográfico e econômico para uma fatias crescentes da coletividade) valem por si.

É importante que nesse argumento se reconheça que as artes eruditas compõem um repertório que, ao longo da história, tem-se mesclado com repertórios populares e que continua sendo uma fonte fecunda de hibridações. Ou seja, não apresenta incompatibilidade nenhuma diante de manifestações artísticas de outras matrizes. Neste sentido, seu caráter "elitista" precisa ser tratado como algo que perdura, antes por falta de uma ação mais enérgica em tornar esse repertório acessível a segmentos sociais mais amplos, do que por uma definitiva incompatibilidade de padrões de gosto e de recepção estética. Neste argumento, aceita-se que as artes eruditas tenham no Brasil um alcance social muito inferior ao norte-americano ou europeu, e há um déficit ainda a ser superado.

Ademais, a legitimidade dos bens de cultura erudita não resulta somente de serem incorporados e usufruídos, mas também de serem acatados com respeito e serem considerados necessários, mesmo que esse consentimento não envolva familiaridade com eles por parte de quem consente.

Advoga-se aqui a mesma perspectiva que, por exemplo, os diplomatas sustentam quando dizem que sua missão é implementar a política externa do governo federal e não se tornarem agentes auxiliares dos exportadores brasileiros. Da mesma forma, também, grande parte do sucesso da política brasileira de fomento à ciência está no

fato de que jamais precisou exaurir-se em justificações de ordem prática, no caso, por resultados propriamente tecnológicos.⁴⁹

O fato de os dois grandes destaques da administração federal de cultura no Brasil estarem em períodos autoritários (Capanema, no Estado Novo e Ney Braga, no regime de 1964) podem ser vistos como exemplo da facilidade como, através da vontade política e de um pouco de receita extraordinária, se consegue produzir efeitos notáveis em uma área do Estado que lida com um segmento muito diminuto e frágil da sociedade nacional (as clientelas de artistas e intelectuais, e o "público culto", que, no máximo (ele varia de um gênero artístico a outro), corresponde a uns dez por cento da sociedade brasileira. No caso de Ney Braga, é preciso reconhecer que um documento integrador - a "Política Nacional de Cultura", conferiu um sentido de conjunto e um caráter de missão (associado, no caso, à ideologia da segurança nacional) que não haveria caso os atores continuassem sendo os tradicionais e os canais de comando e de repasse de recursos, os de sempre. Neste sentido, talvez o que tenha faltado, nas fases democráticas, seja justamente esse sentido de missão, de um lado, e, de outro, a possibilidade de colocar o poder arbitrário a serviço de um fim progressista, que faz com que se coopte quem acredita na capacidade de propor o inédito, de alargar clientelas, públicos e repertórios.⁵⁰

Outra lição a considerar na revisão da experiência brasileira é o papel reservado às personalidades "fortes" na área cultural, assim chamados aqueles com bom desempenho perante a mídia e com capacidade para construir cenários fantásticos, que conciliam à perfeição, na retórica do discurso falado e escrito, os interesses sociais mais antagônicos e os valores sociais mais irredutíveis. A tentação "à reinvenção da roda" será tanto mais arriscada, e tanto mais arbitrária, quanto menor

⁴⁹ Sobre a política científica e sua administração pela comunidade dos cientistas brasileiros, que serve bem de exemplo de como se neutralizam pressões externas, ver Forjaz, M. Cecília.1988.**Cientistas e Militares no Desenvolvimento do CNPq (1950-1985)**". IDESP/Série História das Ciências Sociais, n. 4.

⁵⁰ Nesse sentido Francisco Weffort tem razão ao dizer que é preciso repensar a política cultural para tempos democráticos. Espera-se que sua gestão à frente do MinC deixe algo concreto a este respeito.

for o exercício de memória dentro da área. Assim, um procedimento estratégico para elevar a proteção da área cultural será o de construir essa memória e divulgá-la o melhor possível nos circuitos políticos onde se fazem as escolhas de seus dirigentes. É preciso também notar que tal disposição é correlata à outra fantasia cuidadosamente cultivada na área artística, que é a de o artista estar a todo momento se reinventando a si mesmo, ao mesmo tempo que cultiva a fantasia de estar reinventando, até a raiz, a própria arte⁵¹.

A propósito, uma estrutura "ágil e enxuta" como foi a Funarte, entre 1976 e 1986, segundo a análise de Isaura Botelho, pode ser a melhor solução em uma área onde a função estatal seja apenas de estimular e orientar, jamais de dirigir ou fazer ela própria. São essas as qualidades que se atribuem às estruturas "adocráticas". Tal como define Nathalie Moureau (Moureau, 1995), a "adocracia" vem a ser a estrutura sem hierarquias formais, modelo que se mostra o mais adequado para fazer a mediação entre a burocracia de carreira e o mundo artístico "contemporâneo", onde não existe mais uma noção inequívoca de qualidade, uma distinção clara de trajetória de carreira, como existia ao tempo da arte acadêmica, em quase todo o século XIX. A nova trama social de que resulta a definição "moderna" de arte e de artista assemelha-se a um "pacto de cumplicidade" presidido pela idéia de que ninguém detém um inequívoco e universal princípio de avaliação, e que o mundo da arte é "gelatinoso" ao ponto de exigir pessoas intuitivas o suficiente para, através de contactos informais, de associações imprevistas, de envolvimento afetivos, reconhecer as fumaças que indicam as tendências que organizam o meio artístico e a distribuição de prestígio dentro dele, habilitando-as a navegar nesse universo sem regras definidas nem autoridades reconhecíveis. Nesse sentido, a maior virtude do administrador cultural seria esse "estado de disponibilidade", transformado em capacidade de sintonização de parcerias e projetos promissores, em relativa indiferença para retribuições econômicas e estatutárias, que motivam o tecnocrata

⁵¹ Esta situação encontra certamente sua visão mais caricatural nas artes plásticas.

do setor público⁵². Nos testemunhos recolhidos por Isaura Botelho, nada há de mais eloquente a respeito das condições de possibilidade de uma gestão "adocrática" do que a satisfação com que Roberto Parreira, o primeiro diretor da Funarte, recebeu e acatou a recomendação categórica do presidente Geisel, ao assumir o cargo: "Não vá me transformar aquilo em um cabide de emprego".

Também se retira da experiência acumulada que a simples elevação de estatuto da área cultural na hierarquia administrativa, exemplificada pela criação do minC em 1986, não significa necessariamente uma melhoria na forma como será tratada pelos políticos e burocratas. A alternativa de uma mudança de estatuto hierárquico dentro da administração pública precisa ser avaliada à luz dos ganhos em poder e agilidade decisória e em participação orçamentária, e, alternativamente, das perdas que podem ocorrer em cada uma dessas áreas. Neste sentido, será interessante verificar se há outros casos na burocracia pública brasileira que possam servir de comparação. De todo o modo, uma vez que o universo das artes rompeu com a ordem hierárquica da transmissão acadêmica, passou a não ter muito a ver com educação, não sendo mais facilmente justificável a administração conjunta das duas.

A idéia de usar o "modelo de agência" na administração cultural brasileira parece ser compatível com a proposta de que o poder municipal (e certamente também o estadual), atuem nesta área através de fundação. A fundação parece ser o meio melhor para canalizar fundos de origens diversas e de poder manter uma agilidade "adocrática" sem a dificuldade de contratação e demissão característica da administração direta.

Do ponto de vista dos artistas e produtores culturais, a diversificação de fontes de financiamento para as artes, tendência em expansão na maior parte do mundo, é ainda mais recomendável no caso brasileiro. Sobretudo quando, em função dos imponderáveis do voto popular, elege-se para o controle supremo do Estado alguém

⁵² O modelo desenhado por Moureau é emprestado de H. Mintzberg. 1982. Cf. **Structure et dynamique des organisations**. Paris. Les Editions des Organisations.

como Fernando Collor de Mello, que provocou enormes danos à área cultural, como ressentimento de candidato rejeitado por artistas e intelectuais, que encobriu sua gana de retaliação sob o argumento de que cultura ficaria melhor sob os valores de mercado.

A superposição que se verifica entre os três níveis de governo no que tange a apoiar projetos nas capitais estaduais também é algo que precisa ser repensado. Excetuando-se os casos de recuperação e reciclagem de grandes espaços para uso ou lazer cultural, em que a cooperação se torna indiscutível, nos demais casos talvez o melhor fosse conduzir os recursos federais para onde estados e municípios nada gastam. Ou, melhor, quem sabe, instituir um regime de "*matching grants*" onde a contrapartida dos estados e municípios seria tanto maior quanto mais rica a região onde se aplica o dinheiro da cultura. A propósito da recuperação e reciclagem de espaços, área em que patrimônio e fomento à criação convergem, é importante notar que todo trabalho de "mestre de obras"⁵³ da autoridade cultural pública será bemvinda por um bom tempo. Mas as pressões por uma ação governamental mais estratégica nessa área precisam começar desde já, para evitar que os "mestres de obras" do futuro não tenham o que fazer, no momento em que os espaços estiverem reparados e reciclados.

Outra área que precisa ser desenvolvida em uma ação mais conseqüente e de longo prazo é a formação de administradores culturais. De pessoas que tenham consistência intelectual para distinguir questões e dificuldades objetivas de tomadas de posição puramente retóricas, que tendem a multiplicar-se na própria razão da proliferação do ensaísmo universitário.

Tudo indica que a valorização da diversidade veio para ficar e que os administradores culturais vão ter, por muito tempo, de lidar com ela; dado esse imperativo, será importante se construir e saber sustentar a idéia de excelência,

⁵³ Qualificação que, de modo respeitoso, Cláudio Willer aplica a Marilena Chauí.

como objetivo a se atingir. Sem um parâmetro de excelência clara e explicitamente assumido, ficará difícil justificar seletividade no uso de recursos.

Se mesmo no apogeu do estado desenvolvimentista e do autoritarismo no Brasil não foi possível o exercício de uma efetiva função regulatória do Estado sobre a indústria cultural, muito menos o será agora que o cenário político é o oposto. Mas isso não isenta os governos de recuperarem um pouco, na medida de suas possibilidades, essa discussão. Qualquer que seja a mídia, sua existência envolve, de um modo ou de outro, alguma questão de direito autoral, e somente isso justifica o fomento de um estudo sistemático da indústria cultural e das relações que ela mantém com o campo artístico (do lado da produção) e com o conjunto da população (do lado da audiência).

Por razões que não cabe aqui discutir, não se formou no Brasil uma convergência acadêmica no sentido de preparar dirigentes culturais, segundo o princípio de uma formação integrada, onde sociologia, antropologia, economia, administração e direito estejam presentes, junto com outras tantas, de uma maneira responsável. Em nenhum dos centros de pós-graduação em economia existentes no Brasil se ensina economia da cultura (nem mesmo, aliás, a da mais pesada indústria cultural que é a TV). Nesse aspecto, o ensino de administração está no mesmo patamar de indiferença. Inclusive o marketing de produtos culturais (que não se confunde com slogans de venda, como muita gente ainda pensa), só pode ser tratado adequadamente dentro de uma divisão do trabalho onde a economia da cultura esteja presente, como requisito. Tanto como ela, ele precisa de indicadores quantitativos seguros. As escolas de comunicações e artes, de modo geral, não têm se interessado por ensinar administração cultural e o clima ideológico nelas predominante também não favorece muito.

São faltas que precisam ser supridas. Ninguém melhor do que a autoridade cultural pública para ajudar na concepção e na implantação de programas consequentes de ensino e pesquisa. Para isso precisará com toda a certeza oferecer a possibilidade,

ao menos para alguns mais bem preparados, de um emprego e de uma carreira compensadora.

Nos Estados Unidos as fundações privadas tiveram um papel ativo no estilo de trabalho e perfil de ação política dos dirigentes culturais; no Brasil, como elas não existem, tal associativismo terá de emergir dos próprios profissionais, talvez apoiado no pouco que existe de associativismo de artistas⁵⁴.

Porém, olhando pelo inverso, quando se pensa a rapidez e eficácia com que se conseguiu articular a criação do minC através dos fóruns de secretários de cultura, é possível imaginar que, com um pouco de igual vontade política, se consiga também com rapidez e eficiência unir os dirigentes culturais em torno de outros objetivos, mais importantes e impessoais⁵⁵.

A situação da informação quantitativa na área cultural brasileira ainda é muito precária. Ela vem se modificando rapidamente, naquilo que pode melhor ser organizado e difundido através dos computadores. Uma visita ao site do minC basta para mostrar um rol de bancos de dados que não existiriam ou não estariam disponíveis sem a Internet.

⁵⁴ Seguramente, a biblioteconomia é uma exceção, pois nela existe associativismo e liderança de classe. Ou os arquitetos ligados ao patrimônio histórico.

⁵⁵ Assim é a comunidade implicada em uma política pública, tal como definida por Margaret Wyszomirski, analista de política cultural. "A comunidade formada em torno de uma política pública constitui uma rede de especialistas na política pública de uma dada área, recrutada de dentro e de fora do governo, sustentando um leque de perspectivas engajadas e ideológicas. Ela inclui assessores de parlamentares, acadêmicos, consultores, analistas de grupos de interesse e administradores com competência em planejamento, programação, avaliação e manejo de recursos financeiros. Com freqüência antigos técnicos e dirigentes do setor público fazem parte dela. Executivos responsáveis pelos programas das fundações, assim como quadros das agências estaduais e locais e assessores legislativos também podem ser incluídos. Alguns membros dessa comunidade funcionam como caixa de ressonância e outros como peritos. Outros desempenham o papel de "empreendedores de política pública" e estão dispostos a investir tempo, energia, reputação e quem sabe dinheiro no ímpeto de intervir no debate e ajudar a dar forma a política pública." In Bradford, G. et alii, **The Politics of Culture**, op.cit.p. 98.

Mas, até onde é do conhecimento do autor, nada ou quase nada é feito pelas secretarias estaduais e municipais de cultura, inclusive aquelas que administram um orçamento próximo ou superior ao do próprio ministério. Mesmo o minC tem muito chão a percorrer, na medida em que certamente será muito mais difícil no Brasil do que o foi nos Estados Unidos, poder aplicar às populações de artistas e aos mercados culturais os dados de população, emprego, renda pessoal e de composição do consumo, compilados por outros órgãos de governo e disponíveis nos organismos censitários oficiais e nos órgãos de controle do trabalho. Difícil porque os dados não existem ou não são recolhidos com regularidade, ou não se prestam às desagregações que seriam necessárias para fazê-los úteis em mostrar as várias facetas do campo artístico. Difícil ainda pois muitos dados básicos sobre as indústrias culturais são privativos de suas empresas, não raro em mãos de estrangeiros.

Sem informações confiáveis, produzidas em intervalos regulares de tempo (ver os requisitos de uma pesquisa para ser "*policy relevant*", segundo o NEA), não dá para conhecer a estrutura dos mercados culturais; enquanto isso não for possível, será inviável medir o impacto do dispêndio governamental sobre as condições de trabalho dos artistas e técnicos e sobre o orçamento do público, condições necessárias para se fazer política cultural pensando tanto no lado da oferta como da procura. Apenas para dar um exemplo, os *surveys* nacionais de hábitos culturais, com representatividade estatística segura, hoje existem em vários países, mas não no Brasil. Uma primeira encomenda, feita pelo minC à FGV/SP, que levou ao planejamento e ao desenvolvimento de questionário para a primeira delas, não recebeu a continuidade que deveria por parte do minC.⁵⁶

Ao lado de problemas crônicos (como o déficit de leitura) a gestão cultural no Brasil enfrenta mais recentemente o problema da inflação de custos provocado pela

⁵⁶ Trata-se de estudo desenvolvido pelo Centro de Estudos da Cultura e do Consumo, da Escola de Administração de Empresas de São Paulo, da Fundação Getúlio Vargas, que propôs uma amostra aleatória com 10 mil casos e desenvolveu o questionário correspondente. Mas o minC não realizou a licitação prevista para o trabalho de campo, deixando com isso o projeto interrompido.

"espetacularização" de eventos. Esse fenômeno corresponde à extensão aos eventos culturais de uma estrutura de custos inflacionária. É preciso atenção a este problema, a ponto de distinguir o que deve ou não ser pago pelos cofres públicos em matéria de exposições de artistas.

As estruturas consultivas e de decisão na área cultural brasileira são muitas vezes menos transparentes do que nos Estados Unidos. Conselhos de Cultura precisam passar a ter um papel mais ativo na cobrança e no acompanhamento de estratégias de governo para a área cultural. É preciso que eles tenham não só representatividade, mas que essa representatividade seja conhecida e se traduza em ação, para evitar que continuem inócuos ou tenham uma intervenção apenas circunstancial.

As considerações aqui feitas ao patrocínio empresarial à cultura indicam tratar-se de uma tendência bastante generalizada, espalhando-se para quase todos os países, nos últimos dez ou vinte anos. Mudanças profundas nas relações entre anunciantes, veículos de comunicação, agências de publicidade e as forças sociais empenhadas em disciplinar (reduzir ou extinguir) a propaganda de bens nocivos, como as bebidas alcoólicas e o cigarro, respondem pela "preferência" pelo "*cultural sponsorship*" dentro do repertório de recursos do marketing.

Do ponto de vista da gestão cultural, a prática do patrocínio empresarial ajuda a definir uma época em que o financiamento à cultura funciona segundo um padrão misto ou híbrido. Todavia, existe um diferencial enorme de resultados atribuíveis ao patrocínio corporativo sobre a vida artística conforme se passe de países onde esse patrocínio foi precedido por um forte hábito de filantropia privada e de empresariamento de eventos artísticos (como nos Estados Unidos) a países onde esses antecedentes não existiram ou foram inexpressivos. De todo o modo, essa questão, que não é possível aqui aprofundar, levanta o interesse que pode ter um estudo comparado da filantropia às artes que lide com os repertórios de valores e com as formas de sedimentação da relação entre Estado e artes.

O impacto do neoliberalismo nos países que emergiram da dissolução da União Soviética, e seus efeitos na supressão dos suportes econômicos às artes e ao patrimônio histórico, está definindo uma situação dramática. Felizmente, a situação da América Latina é diversa desses países que estão tendo de definir suas vias de transição ao capitalismo. De toda a forma, será útil prestar atenção a como o repertório das diferentes formas de privatização, tal como vem acontecendo na Europa do Leste e também na Ocidental, está sendo usado.

V. REFERÊNCIAS

- Adams, Dore, et alii. 1996. "Determinants of State Government Funding of the Arts in the United States". **Wagner Graduate School of Public Service**. New York University. 22 p. mimeog.
- Arian, Edward. 1989. **The Unfulfilled Promise. Public Subsidy of the Arts in America**. Temple University Press.
- Bennett, O. 1995. "Cultural Policy in the United Kingdom: Collapsing Rationales and the End of a Tradition". **Cultural Policy**, v.1.n.2, pp.199-216.
- Boorsma, Peter B. and alii (eds.). 1998. **Privatization and Culture. Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe**. Boston, Kluwer.
- Botelho, Isaura. **Romance de Formação. A Funarte e a política cultural – 1976/1990**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes/USP (no prelo).
- Bradford, G., Gary, M. e Wallach, G. 2000, **The Politics of Culture (Policy perspectives for Individuals, Institutions, and Communities)**, N.York, The New Press.

Chauí, M., Cândido, A., Abramo, L. e Mostaço, E. 1985. **Política Cultural**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2^a. ed.

Colbert, François. 1997. "Changes in Marketing Environment and Their Impact on Cultural Policy". **The Journal of Arts Management, Law, and Society**. vol.27, n.3., pp.177-186.

Cummings Jr., M.C. and Schuster (eds). **Who's to pay for the arts? The international search for models of support**. N.York, American Council for the Arts, 1989.

Cummings Jr., M. e Katz, Richard, 1987 (eds.) **The Patron State: Government and the Arts in Europe, North America and Japan**. New York, Oxford U. Press.

Diégues Jr., Manuel. 1977. "A estratégia cultura do governo e a operacionalidade da Política Nacional de Cultura". in Herrera, F. et alii, **Novas Frentes de Promoção da Cultura**. Rio de Janeiro, Ed. da FGV, pp. 41-59.

DiMaggio Paul. 1991 "Constructing an organizational field as a professional project: US Art Museums, 1920-1940". In Powell, Walter W. and DiMaggio, Paul (eds.) **The New Institutionalism in organizational analysis**. Chicago, University of Chicago Press, pp. 267-292.

DiMaggio, Paul. 2000. "Social Structure, Institutions, and Cultural Goods: The Case of the United States". In Bradford, G., Gary, M. and Wallach, G. (eds.) **The Politics of Culture. Policy Perspectives for Individuals, Institutions, and Communities**. New York, The New Press.

Durand, J.C. 1989. **Arte, Privilégio e Distinção. Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855-1985**. S.Paulo, EDUSP/Perspectiva.

- Durand, J.C. 1991. "Négotiation Politique et Rénovation Architecturale: Le Corbusier au Brésil". **Actes de la Recherche**, n.88.
- Faria, H. e Souza, V. (orgs.). 1997. **Cidadania Cultural em S.Paulo, 1989-1992. Leituras de uma política pública**. S.Paulo, Instituto Pólis.
- Gellman, Irwin F. 1979. **Good Neighbor Diplomacy. United States Policies in Latin America, 1933-1945**. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, esp.cap.11. The Emergence of Cultural Cooperation, p.142-155.
- Goulart, Silvana. 1990. **Sob a verdade oficial. Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. S.Paulo, Marco Zero/CNPq.
- Gray, Clide. 1996. "Comparing Cultural Policy: A Reformulation". **Cultural Policy**, v. 2, n.2, pp. 213-222.
- Heidenheimer et al. (eds.) 1990. **Comparative Public Policy: the Politics of Social Choice in America, Europe and Japan**. N.York, St. Martin's Press, (3rd edition).
- Independent Sector. 2000. **Giving and Volunteering in the United States. Findings from a National Survey**. In site: indepsec.org
- Jeffri, Joan, 1997 "Philanthropy and the American Artist: a Historical Overview". **International Journal of Cultural Policy**, v.3, n.2, pp.207-233.
- Kammen, Michael. 1996. "Culture and the State in America". **The Journal of American History**, December, pp. 791-814.
- Kawashima, Nobuko. 1995. "Comparing Cultural Policy: Towards the Development of Comparative Study". **Cultural Policy**, v.1, n.2, pp.289-307.

- Kreidler, John, "Leverage Lost: Evolution in the Nonprofit Arts Ecosystem". In Bradford, G. et alii (eds.) **The Politics of Culture** op.cit., pp.147-169.
- McCarthy, K. 1999 "Religion, Philanthropy, and Political Culture". Fullinwider, Robert K. (ed.) **Civil Society, Democracy, and Civic Renewal**. Lanham. Rowman & Littlefield Pub. pp.297-315.
- McCarthy, K., s/d "Twentieth Century Cultural Patronage". Center for the Study of Philanthropy, **Working Papers**.
- Meenaghan, Tony. 1998. "Current Developments & Future Directions in Sponsorship". **International Journal of Advertising**, 17 (1), pp. 1-28.
- Mendonça, Marcos (org.). 1994. **Lei de incentivo à cultura - uma saída para a arte**. S.Paulo, Carthago & Forte.
- Miceli, S. 1979. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil, 1920-1945**. S.Paulo, DIFEL.
- Miceli, S. (ed.). 1984. **Estado e Cultura no Brasil**, S.Paulo, DIFEL/EDUSP.
- Miceli, S. and Gouveia, M.A. 1985 **Política Cultural Comparada**, Funarte/IDESP.
- MinC/Fund. João Pinheiro. 1998. **Pesquisa de Economia da Cultura**. Brasília. Ministério da Cultura.
- Ministère des Affaires Etrangères (França). 1995. **Histoires de Diplomatie Culturelle des Origines à 1995**. Paris. La Documentation Française.

Ministère des Relations Extérieures/Direction générale des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques. 1984. **Le Projet Culturel Extérieur de la France**. Paris. La Documentation Française.

Mintzberg, H. 1982. **Structure et dynamique des organisations**. Paris. Les Editions des Organisations. Apud Moureau, Nathalie, op.cit.

Moisés, José A. e Botelho, Isaura (orgs.). 1997. **Modelos de Financiamento da Cultura (os casos do Brasil, França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal)**. Rio de Janeiro, Funarte.

Moulinier, Pierre. 1999. **Les Politiques Publiques de la Culture en France**. Paris, PUF, col. Que sais-je?, n. 3427.

Moura, Gerson. 1984. **Tio Sam Chega ao Brasil**. S.Paulo, Brasiliense.

Moureau, Nathalie.1995. "Approche organisationnelle des mondes de la peinture contemporaine: de la 'bureaucratie professionnelle' à 'l'adhocratie' ". **Approches Comparatives en Économie de la Culture**. InterGroupe de Recherche en Economie de la Culture, Université de Paris I, pp. 312-326.

Mulcahy Kevin V. 1999 "American Cultural Patronage in Comparative Perspective". **Anais da International Conference on Cultural Policy Research**. Bergen (Noruega), 10 a 12 novembro de 1999, v. 1, pp.174/182.

Mulcahy, Kevin V. 1998. "Cultural Patronage in Comparative Perspective: Public Support for the Arts in France, Germany, Norway, and Canada". **The Journal of Arts Management, Law, and Society**, Winter 1998. P. 247/263.

Ostrower, Francie. 1997. **Why the wealthy give? The culture of elite philanthropy**. Princeton. Princeton U. Press.

- Pankratz and Morris (eds.) 1990. **The Future of the Arts. Public Policy and Arts Research**. New York, Praeger.
- Poerner, Arthur J. 1997. **Identidade cultural na era da globalização. Política federal de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro, Revan.
- Renz, L. 1994. "The role of foundations in funding the arts". **The Journal of Arts Management, Law, and Society**. v.24, n.1, pp.57-66.
- Ribeiro, Edgard Telles. 1989. **Diplomacia Cultural. Seu Papel na Política Externa Brasileira**. Brasília. Fund. Alexandre de Gusmão/Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais-IPRI.
- Sauvanet, Nathalie. 1999 **Cultural Sponsorship in Europe**. Paris, CEREC.
- Schuster, J. Mark Davidson. 1994. "Arguing for Government Support of the Arts: An American View. In Robison, Olin, e outros, **The Arts in the World Economy. Public Policy and Private Philanthropy for a Global Cultural Community**. Salzburg Seminar/U.Press of New England.
- Schwartzman, S., Bomeny, H.M. e Costa, V.M. 1984. **Tempos de Capanema**. S.Paulo EDUSP, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Serra, Mônica (org.) 1999. **First Forum for Cultural Integration**. Associação Internacional Arte sem Fronteiras e Unesco. S.c.p. S.Paulo.
- Shaw, Roy (ed.) 1993. **The Spread of Sponsorship (in the Arts, Sport, Education, the Health Service & Broadcasting)**. Bloodaxe Books, Newcastle.
- Urfalino, Philippe. 1989. "**Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles**". *L'Année Sociologique*, v. 39, pp. 81-109.

Volkerling, Michael. 1996. "Desconstructing the difference-engine: A theory of cultural policy". **Cultural Policy**, v.2.,n.2., pp.189-212.

Yúdice, George. 1997. **The Privatization of Culture**. (in site)

Anexo***Dotações do National Endowment for the Arts, dos USA 1966-2000 (em mil US\$)***

1966	2,898,3
1967	8,475,7
1968	7,774,3
1969	8,456,9
1970	9,055,0
1971	16,420,0
1972	31,480,0
1973	40,857,0
1974	64,025,0
1975	80,142,0
1976	87,455,0
1977	99,872,0
1978	123,850,0
1979	149,585,0
1980	154,610,0
1981	158,795,0
1982	143,456,0
1983	143,875,0
1984	162,223,0
1985	163,660,0
1986	158,822,2
1987	165,281,0
1988	167,731,0
1989	169,090,0
1990	171,255,0
1991	174,080,7
1992	175,954,7
1993	174,459,4
1994	170,228,0
1995	162,311,0
1996	99,470,0
1997	99,494,0
1998	98,000,0
1999	97,966,0
2000	97,627,6

Fonte: Site do National Endowment for the Arts/NEA.
Durand2000revpeloautorem6nov00