



Universidade do Estado da Bahia
Departamento de Educação
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural
PÓSCRITICA / DEDC II Alagoinhas



VANDELMA SILVA SANTOS

ESCRITAS DESLOCADAS:
A PRODUÇÃO LITERÁRIA ALAGOINHENSE NO DISCURSO
DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA

Alagoinhas - BA
2014

VANDELMA SILVA SANTOS

**ESCRITAS DESLOCADAS:
A PRODUÇÃO LITERÁRIA ALAGOINHENSE NO DISCURSO
DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural do Departamento de Educação – DEDC II da UNEB como requisito à obtenção do título de mestre em Crítica Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Washington Luís Lima Drummond

Alagoinhas - BA
2014

ESCRITAS DESLOCADAS:
A PRODUÇÃO LITERÁRIA ALAGOINHENSE NO DISCURSO
DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA

VANDELMA SILVA SANTOS

Esta dissertação foi julgada para obtenção do título Mestre em Crítica Cultural. Área de concentração em Letras e aprovada em sua forma final pelo curso de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus II.

Prof. Dr. Washington Luís Lima Drummond
Orientador

Profa. Dra. Edil Silva Costa
Coordenadora do Pós-Crítica

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Washington Luís Lima Drummond (UNEB)
Presidente da Banca

Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos (UNEB)
Examinador interno

Profa. Dra. Regina Helena Alves Silva (UFMG)
Examinadora Externa

SUPLENTES

Profa. Dra. Jailma Pedreira dos Santos Moreira (UNEB)

Prof. Dr. Fernando Gigante Ferraz (UFBA)

Aos meus alunos, do passado e do futuro,
condição e objetivo desta travessia.

AGRADECIMENTOS

No princípio era árvore frondosa
Secular, de larga sombra
Raízes profundas e tronco fortificado
Braços, ramos e folhas
Tudo em ordem e bem alimentado
Flores delicadas abrindo-se pra vida

Mas do fruto assim gerado sai a semente
E semente deve guiar-se a outro estado
A minha, do alto caiu sobre o precipício
E rolando sobre as pedras chegou lá embaixo
Folhas secas e espinhos ficaram pelo caminho
Também ramos, que amorteceram e diminuíram o passo

A semente do chão, contudo, já não é a da queda
Surpreendente transformação passou-se no traslado
Regada a sopa mágica, anunciou-se o momento
E nasceu já não árvore, mas rizoma encantado
Raízes finas intrincadas no solo pedregoso
Ramos leves até o alto da escarpa ensolarada

Agradecimentos?

Sim, é necessário agradecer.

Ao sol, que em nenhum momento me falta;

Às raízes da minha planta-mãe;

Ao tronco e aos ramos que me sustentaram;

Às folhas que me deram sombra;

Ao fruto que me lançou;

Aos espinhos e ramos do caminho;

Ao líquido que me fez renascer;

Às pedras que me chamam à vida.

Agradecida, muito, muito agradecida!

Lembrete

Se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

O estudo, desenvolvido no campo da Crítica Cultural, emerge da confluência de dois grandes temas de pesquisa que envolvem e atravessam a Literatura: o papel do Estado como disciplinador das ações sociais e a atuação dos discursos como criadores ou modificadores da realidade. Objetivou-se, a partir do caso dos produtores de literatura do município de Alagoinhas, estado da Bahia, analisar como o discurso oficial de uma secretaria de governo ordena e direciona (ou tenta ordenar e direcionar) a produção literária de uma cidade média e interpretar as formas de interação da sociedade com o Estado que são mediadas por esse discurso. O objeto que ensejou a discussão foi um conjunto de peças publicitárias e editais de financiamento lançados pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), órgão da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) responsável pela criação e implementação de políticas culturais para as artes. Empregando metodologia qualitativa, foi feita a análise de conteúdo das notícias, relatórios e editais atinentes à literatura, divulgados pela FUNCEB no período de 2011 a 2013, bem como de entrevistas semiabertas realizadas com agentes culturais na capital baiana e no município de Alagoinhas. A interpretação proposta fundamenta-se nos conceitos de poder disciplinar de Michel Foucault e de heterologia de Georges Bataille, e aplica um modelo desenvolvido por Deleuze e Guattari para visualizar a articulação entre o poder centralizado do Estado e o poder molecular disperso pela sociedade. De acordo com o modelo, a FUNCEB constrói seu discurso de modo a silenciar as práticas heterológicas e fortalecer o poder estatal.

Palavras-chave: Política cultural. Literatura. Discurso.

ABSTRACT

This study concerns public cultural policies to promote literature in Bahia, one of the states of Brazil. It was developed on the academic field of Cultural Criticism and takes as its object the discourse of Bahia Cultural Foundation (Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB), a division of Bahia Department of Culture (Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SecultBA) that creates and administrates programs in Arts. The research examined a set of announcements, annual reports and a guidance on particular aspects of applying for grants for the Arts, published from 2011 to 2013; as well as semi-structured interviews with public agents and writers in Salvador (the capital of Bahia) and in Alagoinhas (a smaller city in the northeast of the state). The aim of analysis was to identify specific discursive practices relating to culture, the Arts and literature, using a critical discourse analytical approach and focusing on how and whether or not the FUNCEB administration includes different notions of literature. The study is based on the Foucault’s concept of “disciplinary power”, the Bataille’s concept of “heterology” and the Deleuze and Guattari’s theory about micropolitics and segmentarity. The findings suggest that FUNCEB works in order to silence social differences and strengthen State’s power.

Key-words: Cultural policy. Literature. Discourse.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALADA	Academia de Letras e Artes de Alagoins
Bahiatursa	Empresa de Turismo da Bahia
CASPAL	Casa do Poeta de Alagoins
CHS	Centro Histórico de Salvador
FCBA	Fundo de Cultura da Bahia
FPC	Fundação Pedro Calmon
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
MinC	Ministério da Cultura
OMC	Organização Mundial do Comércio
ONU	Organização das Nações Unidas
PNC	Plano Nacional de Cultura
SCT	Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SECEL	Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer
SecultBA	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	VIRADA DE 360 GRAUS: MUDANÇA COMPLETA OU DE VOLTA AO MESMO PONTO?	20
2.1	OS ESCRITORES DE ALAGOINHAS E SUAS DEMANDAS HISTÓRICAS	20
2.2	A SECULTBA E SUAS PROPOSTAS DE INOVAÇÃO	25
2.2.1	Novas diretrizes e ações do Ministério da Cultura	26
2.2.2	A (re)criação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia	33
3	SUPLEMENTOS: SABERES DISTANTES, MAS NEM TANTO	43
3.1	A EMERGÊNCIA CONTEMPORÂNEA DAS POLÍTICAS CULTURAIS	44
3.1.1	Políticas culturais no contexto transnacional	46
3.1.2	Políticas culturais no Brasil	55
3.2	A PRODUÇÃO CULTURAL COMO CAMPO CIENTÍFICO	61
3.2.1	A economia da cultura	62
3.2.2	A literatura como bem econômico	68
3.2.3	Política cultural e participação cidadã	75
4	LINHAS DE FUGA: O DISCURSO DA FUNCEB E OS ARTISTAS DA PALAVRA	81
4.1	O DISCURSO DISCIPLINADOR DA FUNCEB	83
4.1.1	Inovações na política para literatura na Bahia	83
4.1.2	Conceitualização da cultura, da arte e da literatura	91
4.1.3	Participação democrática	99
4.2	ESCRITORES DE ALAGOINHAS: UMA PARTE FORA DO TODO	106
4.3	ENGENDRANDO OUTRAS TOTALIDADES	117
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
	REFERÊNCIAS	126
	APÊNDICES	154

1 INTRODUÇÃO

A elaboração desta dissertação emerge da confluência de dois grandes temas de pesquisa que envolvem e atravessam a Literatura: o papel do Estado como disciplinador das ações sociais e a atuação dos discursos como criadores ou modificadores da realidade. Objetivei, através de um estudo de caso, analisar como o discurso oficial de um dos órgãos do governo estadual ordena e direciona (ou tenta ordenar e direcionar) a produção literária de uma cidade média; compreender como esse discurso está vinculado a processos políticos nacionais e globais; e interpretar as formas de interação da sociedade com o Estado que são mediadas por esse discurso.

O objeto que ensejou minha discussão foi um conjunto de peças publicitárias e editais de financiamento lançados pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), órgão da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) responsável pela criação e implementação de políticas para as artes. O Edital Setorial de Literatura – que financia produções escritas e orais, performances, formação profissional e crítica de arte, entre outras atividades – e os demais projetos e programas geridos pela Coordenação de Literatura da FUNCEB são inovadores na política cultural baiana porque se dedicam à literatura enquanto processo criativo, apoiando a produção e não apenas a publicação ou divulgação de obras prontas. Colocando-se ao lado dos artistas desde a concepção do trabalho, a instituição tanto pode estimular como limitar a criatividade literária, e é esta dupla potencialidade que ocupa o centro de minha discussão.

A pesquisa parte das demandas dos produtores de literatura do município de Alagoinhas, estado da Bahia (identificadas no período de 2010 a 2011 por Vanise Albuquerque dos Santos, enquanto cursava o mestrado no programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB); questiona os conceitos de literatura, arte e cultura empregados no discurso disciplinador da SecultBA; historiciza e analisa, com base em estudos da área de Comunicação e Produção Cultural, a política cultural em que se insere esse discurso; e mobiliza formulações da Filosofia Política para propor uma interpretação do discurso oficial estudado. É, portanto, um trabalho que se desenvolve na fronteira entre campos acadêmicos, com foco no poder de criação social do discurso, que se torna possível no campo epistemológico da Crítica Cultural.

Considerando os objetivos pretendidos, a abordagem não pode ter outro caráter que o qualitativo, nem pode ser limitada a somente uma estratégia metodológica. Assim, fiz inicialmente a análise de conteúdo das notícias, relatórios e editais atinentes à literatura,

divulgados pela FUNCEB no período de 2011 a 2013, bem como de entrevistas semiabertas realizadas com agentes culturais na capital baiana e no município de Alagoinhas. A interpretação proposta para o conjunto de dados fundamenta-se na articulação entre os conceitos de poder disciplinar de Michel Foucault e de heterologia de Georges Bataille, e aplica um modelo desenvolvido por Deleuze e Guattari para visualizar a articulação entre o poder centralizado do Estado e o poder molecular disperso pela sociedade.

Sendo um estudo interpretativo, minha pesquisa submete-se a discussões contemporâneas das Ciências Humanas e Sociais, que versam sobre a possibilidade de construir algum conhecimento válido, algo que se equilibre entre o respeito ao modo de ser e de pensar do outro e a mera divulgação de impressões pessoais. Se não acreditamos mais que conhecer é representar um mundo externo independente e unívoco, também não aceitamos que – sendo a apreensão do mundo mediada pela linguagem – nada nos reste além de relatar visões particulares.

Os sistemas linguísticos são coletivos, sociais, socialmente inventados e reinventados, e ao menos dentro da mesma comunidade simbólica parecem fazer sentido o diálogo, o estudo, a observação, a análise, a interpretação e o debate de ideias. A busca de verdades – mesmo que assim, no plural – parece continuar sendo um esforço promissor e gratificante, quando se acredita que a intersubjetividade possa contribuir para uma existência melhor de cada sujeito.

Nesse modelo menos pretensioso e mais flexível de produção científica, torna-se indispensável refletir e apresentar o próprio lugar de fala – reconhecendo que o conhecimento produzido carregará sempre as limitações do campo de experiências e valores em que foi gerado, bem como dos afetos e desejos que conduziram ao esforço acadêmico. Enuncio, por essa razão, o meu lugar de fala, delineando as experiências e os desejos que tanto restringiram quanto impulsionaram a minha interpretação.

Ouso aqui parodiar Carlos Drummond de Andrade e dizer que há muitos anos vivo em Alagoinhas, principalmente nasci em Alagoinhas, e por isso sou forte, orgulhosa: sei enveredar pelo mundo e me apropriar dele, sem permitir que ele se aproprie de mim. Cresci em uma comunidade que, décadas antes da invenção da Internet, aprendeu a lidar com a globalização, aprendeu a se reinventar diante do estranho, do estrangeiro – os ingleses trouxeram a ferrovia, que fez a cidade literalmente mudar de lugar; os brasileiros modernizadores abriram os poços de petróleo e as rodovias, inserindo o município em uma rede nunca antes imaginada.

Sou uma baiana do interior, filha e neta de sertanejos, que aprendeu em casa e na escola que ordem inaceitável não é pra aceitar, e que o que está errado a gente muda. Os recursos financeiros – ou a falta deles – e as diferenças de cor ou de nascimento impõem restrições aos projetos pessoais; porém, ao menos em parte, elas podem ser superadas. A condição de mulher – de quem se espera a casa bem arrumada, a tolerância e a maternidade – gera também restrições (ainda que tácitas); contudo elas não devem ser maiores do que a minha vontade. Individualismo e falta de ética são infelizmente coisas comuns, mas solidariedade e retidão podem continuar existindo se pessoas como eu fizerem a sua parte.

Além desses valores adquiridos ao longo da vida, outro fator determinante na minha trajetória foi o contato com a escrita, tanto a científica quanto a literária, realizado principalmente através da escola. Sou do tempo em que as informações mais valiosas eram retiradas dos livros. Mas os livros não eram todos iguais, e aprendi cedo a diferenciar o texto que explica, que classifica, que reduz, do texto que amplia e que faz imaginar, do texto que faz a gente querer ser outro. Aprendi cedo, portanto, o valor da literatura.

Unindo as duas coisas, sempre olhei com curiosidade para os escritores de Alagoinhas, para os poetas, cordelistas, cronistas, ficcionistas, que não deixam que se apague a memória do município e que, ao mesmo tempo, apresentam um jeito particular de reagir às novidades, de se integrar aos novos costumes que são quase impostos a todos. São personagens marcantes, pessoas que têm uma sensibilidade e uma sabedoria excepcionais, que registram através de suas palavras as emoções e reflexões que as mudanças da vida vão despertando.

Após fazer da literatura e da cultura os centros de minha formação em nível superior, retorno agora à minha cidade e a seus escritores como objeto de pesquisa, como fresta, como semente, como caso que possibilita e potencializa interpretações sobre uma relação muito mais ampla: como o fazer local interage com um saber e com um poder que são cada vez mais globais? Como os produtores de literatura se articulam a discursos que, teoricamente, os representam? Ou, inversamente, como o discurso oficial do Estado tenta capturar ou incluir esses produtores?

Uma das afirmações possíveis sobre o Estado é que ele atua como mediador das relações entre o global e o local. Na história do Brasil, ex-colônia de um país europeu, o poder central, junto a outros agentes, tem cumprido a função de integrar as diversas regiões e localidades a uma visão de mundo que, nas palavras de Milton Santos (2006), tende à unicidade. Ações sistemáticas do Estado promoveram as ideias de nação, de cultura brasileira e de brasileiro típico, ao mesmo tempo em que uniformizavam, através de leis e programas federais, os comportamentos em diversos campos da vida social.

Atualmente, observa-se uma demanda para que o poder instituído passe a disciplinar atividades até então realizadas segundo as iniciativas e negociações da própria sociedade, a exemplo das atitudes que envolvem pais e filhos, esposo e esposa, dentro de seus próprios lares, ou o comportamento que afeta idosos, jovens e crianças em vários contextos, ou as ações que geram impacto sobre o meio ambiente, ainda que dentro de propriedades particulares.

A cultura é um desses campos em que se tem demandado a ação estatal. Entendida como direito e como veículo de inclusão social de grupos historicamente marginalizados, a cultura passou a ser objeto de debates e de disputas por diversos grupos, que solicitam do Estado condições materiais e simbólicas para produzir, difundir e preservar a memória de suas práticas culturais. Espera-se que o Estado financie e promova tais práticas, dentre elas a literatura, através de programas e projetos elaborados e geridos democraticamente.

Quando o governo de um Estado propõe um programa de intervenções para atender às necessidades e promover o desenvolvimento das práticas culturais, diz-se que está sendo implementada uma política cultural. Mais do que propor um programa consistente a nível nacional, o que se vivencia no Brasil hoje é o que tem sido debatido sob o título de institucionalização da malha cultural: a delimitação e profissionalização de práticas e manifestações; sua organização em moldes empresariais – com a distinção de etapas de produção, distribuição, circulação e consumo ou fruição – e a padronização de procedimentos, com base em conceitos unificados.

Alguns teóricos e pesquisadores interpretam positivamente essa institucionalização, ressaltando que a atuação do Estado democrático, em sociedades capitalistas, pode garantir a participação igualitária dos diversos grupos e indivíduos e proteger de ações unicamente voltadas aos lucros econômicos aqueles que foram historicamente excluídos dos benefícios da produção material ou simbólica. Outros estudiosos, entretanto, reconhecem nesse processo a dominação política e o risco de controle prévio das manifestações artísticas pelo Estado.

Em relação às linguagens artísticas, esse risco pode ser avaliado através da forma de inclusão das práticas e expressões no ordenamento comandado pelo Estado. No caso específico em estudo, acredito que a análise minuciosa do discurso oficial direcionado a quem cria ou performatiza obras literárias (os artistas da palavra, como alguns preferem ser chamados), somada a uma investigação do modo como a sociedade interage com ele, pode suscitar uma interpretação a respeito do controle ou da negociação que existe entre poder público e produtores de literatura.

É um tema de pesquisa inovador para o campo científico brasileiro da Literatura. Neste, a discussão que mais tem articulado cultura e política é a que debate a valorização desigual das produções, creditada geralmente ao passado colonial e racista. Duas frentes de trabalho abriram espaço, na segunda metade do século XX, para o questionamento das abordagens hierarquizantes da literatura: a Literatura Comparada e os Estudos Culturais.

Segundo Coutinho (2006), a primeira, opondo-se ao tradicional estudo da história da literatura de determinado país, assume como centrais análises que contemplem línguas e tradições nacionais diversas e que transcendam fronteiras entre disciplinas. A Escola Norte-Americana instituiu seus campos tradicionais, hoje não facilmente delimitáveis: “[...] o estudo de gêneros ou formas, de movimentos ou eras, de temas e mitos, da inter-relação da literatura com outras formas de expressão artística ou outras áreas do conhecimento, e finalmente da relação da literatura com os discursos da Teoria, da Crítica e da Historiografia literárias.” (COUTINHO, 2006, p. 45).

Gerando mais problemas do que respostas, a Literatura Comparada vê-se sempre às voltas com o etnocentrismo dos estudos literários e com a imprecisão de seu objeto de estudo; ao ponto de confundir-se, contemporaneamente, com os Estudos Culturais. Sob este multifacetado rótulo, por sua vez, estão aqueles que problematizam o posicionamento histórico e político de quem escreve e de quem lê, a constituição de cânones e verdades que atravessa e é atravessada por questões culturais como etnia, raça, nacionalidade ou gênero (HALL, 2003).

Estudiosos da literatura no Brasil ressaltam como a condição de dependência econômica do país refletiu-se na abordagem teórico-crítica das produções artísticas locais. Desde a segunda metade do século XIX, quando se passou a buscar de forma mais intensa a constituição de uma literatura nacional, as relações entre os escritos dos brasileiros e os dos europeus mereceram atenção dos pesquisadores da área. O olhar para fora, o confronto do local com o universal eurocêntrico, fez da Literatura Comparada uma presença forte e constante na história dos estudos literários no Brasil.

Exemplo da ruptura dos estudos em literatura com a tradição europeia, Silviano Santiago (1978) escreve sobre a mudança que pode ser caracterizada como a passagem do colonialismo à antropofagia: em lugar de seguir fontes e influências, o esforço esperado é o de falar a língua da metrópole para se fazer ouvir e poder combatê-la, realizar um ritual antropófago localizado entre a prisão e a transgressão, entre assimilar os textos anteriores e utilizá-los como substrato de uma expressão própria. O método de busca da fonte é substituído por outro, que valoriza a diferença e retira da condição de cliente-pagante.

É esse novo trabalho – de antropofagia – que orienta boa parte dos estudos de Literatura Comparada atuais. Pesquisadores como Porto (2004), Coronel (2011), Souza e Ribeiro (2011), Abdala Junior (2012) e Cury (2013) têm revelado como – a partir dos desafios impostos a culturas pós-coloniais ou a grupos sociais como mulheres, afrodescendentes, migrantes e moradores de bairros periféricos – a teoria e a crítica literárias têm sido levadas a se deterem sobre as questões de ordem política.

Os desdobramentos dos estudos literários têm acolhido problematizações acerca da produção material e da circulação das obras, trazendo à tona relações políticas imbricadas no fazer artístico. É um processo ainda incipiente, que com pouca frequência inclui as bases materiais da produção, distribuição, circulação e consumo ou fruição da Literatura, ou o papel desempenhado pelo Estado nessas atividades.

Em anos recentes, trabalhos como o de Porto (2004) e o de Costa e Machado (2004) relatam estratégias de enfrentamento da falta de recursos financeiros para as publicações literárias e científicas. A primeira detalha como a participação em eventos, sobretudo os acadêmicos de temática específica, impulsionou a atuação das editoras: as divulgadoras apresentavam, em um mesmo espaço, os materiais de todas as participantes, programando rodízios que diminuía os custos de divulgação. Dessa forma, não só os materiais tornavam-se conhecidos em diversos ambientes, como as próprias envolvidas criaram uma rede de relações que ia além da diminuição de custos. Costa e Machado (2004), a seu turno, relatam experiência com o compartilhamento de textos através de meio eletrônico, o que permite democratizar tanto sua publicação quanto seu aproveitamento. São algumas das iniciativas que, atualmente, ganham espaço dentre as produções apoiadas pela política pública de cultura.

Já Souza (2005) explicita como os escritores dos Cadernos Negros subvertem ou reinventam a linguagem e os textos canônicos para problematizar as relações raciais e suas consequências na vida da sociedade. Opondo-se à grande literatura que ignora esse tema e opta pelo padrão culto e pelo rebuscamento da língua, os autores dos Cadernos expressam conscientemente a linguagem simples e informal das populações marginalizadas.

Publicações como os Cadernos Negros e a revista Estudos Feministas são maneiras de incluir e ampliar o universo de ação dos sujeitos que não fazem parte do círculo cultural hegemônico. Manifestando assim seu cotidiano, seus sentimentos e suas formas de expressão, abrem caminho para experiências interativas que rompem com o princípio de desigualdade regido pelo capitalismo. Mais do que ampliar a visibilidade das produções, ampliam a cidadania de seus autores.

As potencialidades dos estudos literários para as discussões políticas estão, contudo, apenas no início de seus desdobramentos. O campo da Comunicação – que desde a primeira metade do século XX tem abordado as consequências sociais do uso das tecnologias de massa – é que tem, historicamente, aprofundado a problematização das relações entre Estado, cultura e sociedade. São estudos relativamente avançados que podem, não obstante, ser enriquecidos com as contribuições de outras áreas do conhecimento, como já tem ocorrido com historiadores e urbanistas que discutem a contemporaneidade.

Interpretar as relações entre Estado e sociedade, partindo da inclusão da produção literária nos discursos oficiais, é portanto uma tarefa que caminha entre ao menos quatro campos acadêmicos: a Literatura, a Comunicação, a História Contemporânea e a Filosofia Política. É um empenho que se situa em uma região de fronteiras; que não pode, além disso, prescindir dos vários conceitos formulados, em diversas ciências, para a cultura – é um trabalho para um crítico cultural.

Claramente situada no contexto histórico da segunda metade do século XX e partindo das posições de povos que foram dominados sob o regime de colonização ou de grupos sociais que foram subalternizados, como as mulheres e os migrantes, a Crítica Cultural propõe-se a estudar não a cultura, mas as culturas. O pressuposto é de que não há uma cultura homogênea, harmoniosa, perene, mas culturas que se confrontam e se redefinem diante de interesses individuais e grupais diversos.

Seidel (2012) comenta três vertentes da crítica cultural e do debate acadêmico e intelectual. A primeira é a Escola de Frankfurt, apresentada em três gerações até a década de 2000. Além das discussões das décadas de 1930 a 1950 – que se detêm sobre as transformações provocadas pelo surgimento e propagação dos meios de comunicação de massa, especialmente o rádio, o cinema e, mais tarde, a televisão – ele enfatiza a crítica da modernidade, a do pós-moderno e a centrada no outro, em grupos sociais, desenvolvidas pelos pesquisadores mais recentes.

A segunda é a da esquerda brasileira, representada por Marilena Chauí, que se refere a Hannah Arendt, Antonio Gramsci e Raymond Williams para destacar o caráter imprescindível da cultura para a esquerda política – é necessário desmontar o senso comum social e a aparência de realidade para propor uma nova interpretação e a transformação social.

A terceira vertente é o debate acadêmico e intelectual proposto por Nelly Richard a partir do contexto chileno de transição democrática. Para ela, “Não se trata de fazer *crítica contestatória*, que faria simplesmente inversões de significados usando uma lógica já pré-fixada de racionalidade e argumentação; trata-se antes de *criticar o desenho do presente*, de

criticar seus modos lógicos e retóricos de funcionar [...]” (SEIDEL, 2012, p. 36). Richard enfatiza a necessidade de incluir regiões residuais, discursos desprezados e subjugados pela lógica dominante, extrapolando para isso o contexto acadêmico e sua organização em disciplinas. Outro aspecto importante de sua prática é a articulação entre estética, cultura e política.

Comum às três vertentes, há a centralidade do discurso, a atenção prestada à criação de verdades que se efetua através da linguagem. Nesse sentido, a Crítica Cultural aproxima-se do Desconstrutivismo. Ivan Teixeira (1998) explica que o movimento da Desconstrução tem como principal representante o filósofo francês Jacques Derrida, muito discutido a partir da década de 1960. As ideias de Derrida fazem parte do chamado pós-estruturalismo, uma vez que tomam por base os conceitos estruturalistas, mas vão além deles.

Tomando o conceito de signo, Derrida enfatiza que as distinções não correspondem a uma realidade externa, mas são criadas pelo próprio discurso. Criticando o conceito de estrutura, problematiza a noção de centro, que faria parte, mas estaria ileso à dinâmica da própria estrutura. “O analista deve desconstruir esse construto, escolhendo um enfoque que aborde a estrutura por um ângulo até então secundário na ordem geral das coisas.” (TEIXEIRA, 1998, p. 35). Dessa forma, são questionadas as categorias absolutas, metafísicas, que aparecem ao conhecimento humano como se fossem independentes dele.

As políticas públicas para a cultura também se fazem através do discurso. No Brasil, a cada redirecionamento no campo político nacional, novas posturas frente à cultura são assumidas, fundamentadas todas em conceitos de sociedade, de Estado e de cultura que são propagados a fim de garantir a participação ou, ao menos, a obediência da população. E não deixa de haver um embate discursivo, em que os vários agentes envolvidos disputam qual ordenamento será institucionalizado.

Os questionamentos enfrentados por esta pesquisa, portanto, ultrapassam o campo tradicional de conhecimento sobre a Literatura, lançando-se sobre a temática das políticas culturais, sem contudo perder de vista o discurso, a linguagem que está no fundamento das ações investigadas. É um estudo transdisciplinar convertido em grande desafio no seio da Crítica Cultural: sem deslocar o foco dos produtores de literatura e dos discursos que os envolvem, compreender e interpretar um campo de ações e relações políticas.

Faz-se necessário, neste momento, esclarecer a utilização que faço do termo “produtores de literatura”. Linda Rubim (2005) diferencia criação de produção cultural, assinalando que a criação está ligada a pessoas como intelectuais e artistas que, de fato, se encarregam de criar as manifestações, ao tempo em que produção cultural designa a atividade

de organização do campo da cultura. Como a própria autora observa, contudo, essa separação das atividades só é verificada em contextos mais complexos, em que ocorre a profissionalização das tarefas da área. Em Alagoinhas, são os próprios escritores, com ajuda de familiares e alguns conterrâneos dedicados à movimentação cultural, que buscam recursos e providenciam a edição e a distribuição de suas obras, além de promoverem eventos para sua divulgação. Em reconhecimento a esse esforço, optei pelo uso do termo produtores, ao invés de criadores, de literatura.

O leitor perceberá também que, a exemplo do que acontece nos discursos oficiais de diferentes esferas, os termos cultura, arte, linguagens, manifestações, expressões e práticas artísticas, assim como bens, produtos, manifestações, expressões e práticas culturais são utilizados indistintamente em partes do texto. A exposição histórica e conceitual do capítulo 3 – *Suplementos: saberes distantes mas nem tanto* possibilitará a compreensão dos contextos e objetivos a que tais termos estão vinculados. No capítulo 4 – *Linhas de fuga: o discurso da FUNCEB e os artistas da palavra*, discuto seu uso pela política cultural brasileira contemporânea, especialmente no que se refere à produção literária baiana, diferenciando-os.

A apresentação do meu trabalho está dividida em três capítulos que se seguem a esta introdução. No capítulo 2 – *Virada de 360 graus: mudança completa ou de volta ao mesmo ponto?*, exponho ao leitor o contexto e as questões que desencadearam minha pesquisa, apresentando-lhe as características e as demandas dos produtores de literatura de Alagoinhas. Essas e outras demandas, advindas de várias partes do estado da Bahia, são utilizadas como justificativa nos discursos e nas ações da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) – via Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) – no campo da produção literária. Como base para uma melhor compreensão da atual política da SecultBA, exponho brevemente a história das políticas culturais brasileiras e baianas no século XX.

No capítulo 3 – *Suplementos: saberes distantes mas nem tanto*, após discutir a emergência das políticas culturais, recorro a uma multiplicidade de pequenos textos, clássicos e contemporâneos, para construir uma visão panorâmica do campo da produção cultural. Isso se faz necessário porque, ao analisar o discurso da FUNCEB, questiono os conceitos de cultura, arte e literatura empregados, defrontando o dito e o não-dito para evidenciar as escolhas políticas do grupo gestor estadual, e o não-dito torna-se identificável apenas quando temos a noção do conjunto de que o dito faz parte. Tomando como referência as três dimensões da cultura – econômica, simbólica e cidadã – adotadas no discurso da política cultural nacional, destaco os temas da economia da cultura, das políticas para as artes e da participação cidadã.

Uma vez garantidos os conhecimentos históricos e conceituais necessários à problematização da atual política pública de cultura, proponho, no capítulo 4 – *Linhas de fuga: o discurso da FUNCEB e os artistas da palavra*, uma interpretação política do discurso da FUNCEB para a produção literária. O modelo teórico utilizado é o de Deleuze e Guattari, que articula macro e micropolítica. A análise dos textos publicizados pela FUNCEB e das entrevistas realizadas serve de base para uma interpretação de que cultura, arte e literatura o poder público está colocando como meta ou horizonte da produção dos artistas; e, além disso, como esse discurso tem sido recebido ou apropriado pelos produtores de Alagoinhas. Essa recepção – que sinaliza para uma exclusão ou deslocamento silenciado pelo discurso da FUNCEB – acena com a possibilidade de reformulação ou reinvenção da ordem estabelecida pelo discurso estatal.

2 VIRADA DE 360 GRAUS: MUDANÇA COMPLETA OU DE VOLTA AO MESMO PONTO?

As atividades que envolvem a cultura, no estado da Bahia, têm sido objeto de intensas discussões e de iniciativas do governo estadual que, desde 2007 – com o início do mandato do governador Jacques Wagner, do Partido dos Trabalhadores (PT) – assumiu novos conceitos e prioridades para a área. Diversos meios de comunicação e articulações institucionais estão sendo utilizados para propagar o discurso de inovação e mobilizar a sociedade, com o intuito declarado de elaborar e executar democraticamente a política cultural.

Instrumentos como conferências, câmaras setoriais, conselhos de cultura, planos decenais e editais públicos para financiamento têm sido empregados com o objetivo de democratizar o acesso à produção, à circulação e à fruição ou consumo dos bens culturais. A partir desses instrumentos, os governantes projetam atender a demandas históricas dos cidadãos residentes na Bahia, mudando radicalmente a situação de abandono ou discriminação que afetava grande parte da população.

O discurso oficial apresenta o compromisso de pôr fim à elitização das ações culturais do estado, inaugurando um tempo em que as ações estatais são de fato destinadas a todos. Na prática, porém, as mudanças percebidas são bem mais modestas e mesmo o discurso democratizante parece perder sua eficácia diante de outras falas que ora lhe fazem oposição, ora o desacreditam – falas que, contraditoriamente, pouco aparecem nos relatos oficiais.

É em busca dessas vozes – excluídas de um discurso que defende a inclusão – que construo o presente trabalho. Por meio do estudo de um caso específico – os produtores de literatura do município de Alagoinhas – pretendo avaliar como cidadãos atuantes no campo da cultura participam de ou enfrentam a construção simbólica de uma política que, segundo a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), resulta de suas demandas e decisões.

2.1 OS ESCRITORES DE ALAGOINHAS E SUAS DEMANDAS HISTÓRICAS

Alagoinhas é um município de médio porte, considerado centro regional, situado a 110 km de Salvador, capital da Bahia. Em uma região povoada desde o início do século XIX, sua emancipação data de 1853. Na década de 1860, a cidade passou por grandes modificações causadas pela abertura da Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco. Um século depois, seria a implantação da base produtiva da empresa Petróleo Brasileiro S/A (PETROBRAS) a razão de outras grandes transformações que, como a primeira, não apenas trouxeram migrantes de outras regiões do estado e do país, como suscitaram novos hábitos e necessidades nos moradores locais.

A cultura local, construída ao longo dessa história, não poderia deixar de ser marcada pela diversidade. No que concerne à produção literária contemporânea, a pesquisadora Vanise Santos percebeu e interpretou, nos de 2010 e 2011, a existência de escritores “quase invisíveis”, que produziam e publicavam, havia muitos anos, através do enfrentamento de dificuldades materiais e de reconhecimento.

Para entrarmos em contato com a produção literária local e investigarmos as atuais condições de sua resistência, recorremos a diversas fontes de informação no município. Dentre estas fontes estão, as instituições culturais voltadas para este segmento artístico, a fortuna contida em pesquisas de projetos de Iniciação Científica desenvolvidos pela Universidade do Estado da Bahia e que contemplam essa produção, a Secretaria de Cultura, e, além disso, participamos constantemente de eventos locais como colóquios, conferências, concursos de poesia, Fóruns e palestras e de reuniões e lançamentos de livros que aconteceram, nos servindo, portanto, estes eventos, como fontes importantes para a pesquisa. (SANTOS, 2012, p. 53).

Inicialmente, essa pesquisadora observou a ausência quase total de exemplares das obras desses escritores, tanto nas livrarias do centro comercial, quanto na biblioteca pública do município. Em razão disso, a busca pelas obras e seus autores deu-se através de contatos pessoais com alguns escritores e outras pessoas da cidade que são conhecidas por – em espaços públicos, como órgãos da administração municipal, associações de moradores, escolas, faculdades e eventos – se empenharem pela valorização e difusão da cultura.

Vanise Santos (2012) identificou duas organizações formalizadas que representam a literatura local: a Casa do Poeta de Alagoinhas (CASPAL) e a Academia de Letras e Artes de Alagoinhas (ALADA). Esta foi criada com o fim de valorizar e incentivar a criação artística, através da realização de eventos, e não de apoiar financeiramente a produção das obras. No período da pesquisa (entre 2010 e 2011), a ALADA encontrava-se desativada.

Por meio da documentação arquivada e de entrevistas com Iraci Gama Santa Luzia, membro e presidente da ALADA, Vanise Santos (2012) tomou conhecimento da trajetória de mobilização em prol da cultura que caracteriza importante segmento da comunidade de Alagoinhas:

A preocupação em organizar a classe artística da cidade teve seu início nas décadas de 70 e 80, através do Movimento Organizado de Cultura, iniciado em 1978, tendo sua primeira mostra de arte organizada pela Faculdade de Formação de Professores de Alagoinhas – que depois se transformou na Universidade do Estado da Bahia/Campus II – e pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. [...] É interessante ressaltar que, apesar de receber pouco apoio da iniciativa pública e privada, os Encontros de Cultura nesta época alavancaram a concretização de importantes projetos, a exemplo do Centro de Cultura, da reativação da Biblioteca Maria Feijó e da aquisição do Campus Universitário de Alagoinhas. (SANTOS, 2012, p. 55).

A Casa do Poeta de Alagoinhas (CASPAL) foi fundada em 1996, em decorrência do interesse de alguns escritores em preservar e valorizar a cultura do município, e quinze anos depois ainda enfrentava problemas de infraestrutura e funcionamento. Em 2011, sem sede própria, funcionava em um espaço cedido pela Prefeitura Municipal, no Mercado do Artesão, no centro da cidade. Sem local adequado para o armazenamento de documentos e não dispo de equipamentos de informática, seu acervo de livros e os registros históricos encontravam-se guardados em prateleiras, estando algumas fichas e papéis mais antigos em processo de decomposição.

Com o apoio do tesoureiro e também escritor Galdy Galdino, foi feito um levantamento de todas as informações registradas pela instituição sobre os livros publicados pelos associados da CASPAL. Somado aos dados obtidos em visitas aos acervos de bibliotecas comunitárias e pessoais de alguns escritores, esse levantamento deu conta de 128 títulos, publicados por 41 escritores – além de cinco coletâneas, que incluem mais de 100 autores, filiados ou não à CASPAL, e de numerosos folhetos de literatura de cordel – no período de 1980 a 2011.

Em 2011, a CASPAL contava com 150 sócios cadastrados (não apenas escritores, mas também outros artistas e pessoas interessadas na cultura), sendo que apenas 55 estavam ativos e poucos compareciam às reuniões mensais realizadas. O envolvimento com outras atividades profissionais e a descrença em relação ao esforço coletivo eram as prováveis justificativas para a ausência e a pouca participação de grande número de escritores.

Percebemos, com a análise de documentos relativos aos seus dados pessoais, fornecidos pela CASPAL, que do total de escritores, certa quantidade vem de uma geração mais “antiga” e outra de escritores mais “jovens”. A maioria reside atualmente em Alagoinhas, com exceção da escritora Cristiana Alves. São pessoas, em sua maioria, com o Ensino Médio completo, alguns cursando o Ensino superior e outros com curso de pós-graduação já concluído.

Dentre eles constatamos também que há escritores com perfil mais “acomodado”, ou seja, aqueles que alegam estar “cansados” de lutar no município e não obter resultados substanciais para a manutenção de sua arte, por parte dos órgãos públicos. Outros, mais “ativos” em relação às recentes políticas públicas para a cultura, participam das conferências municipais e até integram a Câmara Territorial de Cultura. (SANTOS, 2012, p. 62).

A produção literária identificada por Santos (2012) incluía declamações de poemas escritos, mas não há referência a outros tipos de performance ou trabalhos essencialmente orais. Em relação aos livros publicados, a pesquisadora destacou a riqueza de estilos e gêneros:

Em um panorama mais geral, no bojo desta produção podemos encontrar crônicas, contos, novelas, poemas, textos autobiográficos, dentre outros, expressando diálogos e vozes que pulsam na contemporaneidade [...].

Em uma eventual leitura, por mais descompromissada que seja o leitor (a) pode ser transportado para os mais inusitados “universos”, que vão do cotidiano ficcionalizado e reinventado por personagens nas crônicas e contos, perpassando por múltiplas produções poéticas – românticas, memorialistas, sarcásticas, eróticas e críticas – a verdadeiros apelos-poema que expressam inconformismo à condição em que se encontra a arte no município, abandonada à própria sorte. (SANTOS, 2012, p. 103).

Os escritores – no total, 37 foram consultados – relataram grandes dificuldades para publicar seus livros, o que na maioria das vezes era feito à margem do mercado editorial hegemônico e por meio de recursos próprios e do apoio de familiares. Em casos pouco numerosos, havia o patrocínio de comerciantes locais ou de políticos da região, em época de campanha eleitoral.

Com o intuito de conquistar o público leitor, os escritores buscavam dar qualidade visual às publicações, utilizando recursos como imagens, cores, texturas e dobraduras. Nesse sentido, a impressão do livro também se tornara um desafio: as editoras locais, além de cobrarem preços altos, entregavam o produto com qualidade gráfica insatisfatória. A saída encontrada foi buscar editoras em outras regiões ou mesmo países, como fez o escritor Galdy Galdino, que editou um de seus livros em Portugal. “Enquanto que na Região Sudeste, os custos com a edição saem menos caros, os livros já são publicados com os direitos autorais, a editora ‘é fiel’ ao que é enviado para publicação e a qualidade do produto é mais sofisticada [...]” – conclui Santos (2012, p. 63-64).

A circulação das obras constituía o desafio subsequente. Era feita junto à comunidade e às escolas, com recurso a feiras de livros, pequenas exposições em eventos, doações a bibliotecas e divulgação em rádios locais e no Sistema de Sonorização do centro comercial (A Voz da Cidade), em que o escritor Jorge Galdino apresentava semanalmente o programa *A poesia e o poeta*. Além disso, alguns escritores começavam a utilizar meios digitais, como blogs e páginas virtuais, e outros participavam de concursos (em outros municípios e na capital baiana), arcando pessoalmente com as despesas. De acordo com informações da presidente da CASPAL, Madrilena Berger:

Inicialmente algumas estratégias de ação são planejadas em reuniões com participação de alguns escritores (as) “mais engajados” (Cristiana Alves, José Olívio, Luzia Sena, Jorge Galdino, Galdy Galdino), de militantes da causa como as professoras Iraci Gama [Santa Luzia] e Maria José [de] Oliveira [Santos] e do Programa de Mestrado em Crítica Cultural (Pós-Crítica), no sentido de superar os complicadores para a efetivação de políticas para este segmento artístico. É importante destacar que na CASPAL o suporte na revisão dos textos para publicação é um trabalho que ao longo de sua existência, vem sendo realizada de forma voluntária pelas professoras Maria José Oliveira e Iraci Gama.

Dentre as estratégias referidas para o fortalecimento da produção e circulação literária local, estão: a inserção dos poetas, suas obras e seus contatos no site do município; o projeto de propor à Secretaria Municipal de Educação a inserção dos livros dos poetas locais para serem trabalhados no Ensino fundamental; a criação,

nas escolas, do “Momento com o Escritor”, através do projeto “A poesia em sua vida”, envolvendo também as escolas particulares e, assim, incentivar as produções literárias dos alunos, intercambiando com escritores. (SANTOS, 2012, p. 59).

A articulação com as escolas era, como se observa, um dos caminhos mais procurados na divulgação das obras literárias. Em 2010 e 2011, com a realização do concurso Tempos de Arte Literária (TAL), promovido pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia, houve nova aproximação, pois alguns escritores foram convidados para integrar a comissão julgadora, tanto na etapa municipal, quanto na regional. “Na oportunidade, são feitos recitais de textos pelos próprios escritores locais e é interessante notar a forma surpreendente que alguns alunos demonstram ao entrar em contato com um escritor ‘vivo’ e atuante.” (SANTOS, 2012, p. 62).

Nos esforços de publicação e divulgação de sua produção, os escritores buscavam frequentemente o apoio do poder público municipal, através da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer (SECEL). Em entrevista com o Secretário da época, Santos (2012) pôde perceber que, no discurso, havia uma propensão a apoiar as expressões culturais na cidade; entretanto, esse objetivo não se materializava em ações, não sendo concretizado sequer um prometido banco de dados sobre os artistas da região.

Fatos testemunhados na Secretaria, assim como falas dos produtores de literatura, permitiram notar a falta de autonomia da SECEL (inclusive de seu Conselho), que aguardava do gabinete do Prefeito as decisões acerca da aplicação de recursos e da realização de projetos.

No município de Alagoinhas, em se tratando de gestão cultural, alguns problemas institucionais provenientes ainda das marcas de uma herança antidemocrática podem ser facilmente flagrados. São problemas, que além de gerarem obstáculos, vem dificultando o processo de descentralização a que se propõe a política pública vigente. (SANTOS, 2012, p. 77).

Uma reclamação constante dos profissionais da área referia-se à distribuição assimétrica dos recursos da SECEL: 70% do total eram destinados à realização de micaretas e os 30% restantes eram divididos entre festas populares tradicionais (São João, Festa dos Padroeiros, cavalgadas, desfile da Independência) e campeonatos ligados ao esporte.

Embora o Secretário de Cultura, Esporte e Lazer afirmasse apoiar os escritores locais, relatos dos integrantes da CASPAL davam conta de que não eram atendidos em seus pedidos de apoio logístico aos eventos realizados. Feiras de livro, recitais na praça, lançamentos, aniversário da entidade, projetos em escolas e bairros eram realizados através de patrocínios dos empresários da cidade e com o apoio de amigos, universidade e escolas. Também não

havia uma determinação para que a Biblioteca Pública Municipal adquirisse exemplares da literatura local.

As mesmas demandas de apoio feitas à Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer (SECEL) foram apresentadas à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), durante visita da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), em 2011.

Durante um dia de encontro com a equipe do FUNCEB, o coletivo de escritores de Alagoinhas teceu um frutífero diálogo com Milena Brito, responsável por este setor no Estado. Nesta oportunidade, foram expostos os problemas relacionados à literatura no município, bem como algumas dificuldades que os escritores tem em participar das políticas que são oferecidas pelo Estado.

Dentre as reivindicações dos escritores junto à equipe do FUNCEB, destacaram-se a ampliação de editais voltados para o interior do Estado em literatura, a aprovação de um número maior de projetos também para o interior do Estado no campo literário, a desburocratização dos editais - visto que nestes é vetada a participação de quem tem vínculo empregatício no Estado -, a criação de uma política de edição e publicação de livros da literatura local, e a solicitação para que se crie uma maneira mais simplificada de preenchimento e avaliação dos formulários destes editais.

(SANTOS, 2012, p. 83).

A participação dos escritores neste encontro, nas Conferências Municipais e Estaduais de Cultura e sua insistência junto à SECEL revelaram que eles mantêm a expectativa de uma mudança na situação de precariedade material de sua produção. Também foi refletida, em algumas falas, a concepção do próprio fazer artístico como um labor de interesse público, por preservar a memória e as raízes culturais do município.

As revelações deste grupo dizem do desejo de uma outra estética da vida, que perpassa por seus modos de sobrevivência, reinvenção e alteridade, implicando numa autorreflexão do artista e seu lugar na sociedade contemporânea. As declarações apontam as questões culturais que transversalizam a sua arte e produzem o inconformismo diante da violência imposta pelo capitalismo e seu caráter destruidor. (SANTOS, 2012, p. 85).

2.2 A SECULTBA E SUAS PROPOSTAS DE INOVAÇÃO

Contra a repetida falta de apoio do poder público à produção local, o atual governo do estado da Bahia apresenta um conjunto de ações articuladas através do qual pretende democratizar o acesso à produção, circulação e fruição dos bens culturais, dentre eles a literatura. Esse processo inclui uma mudança de conceitos e princípios – apresentados, debatidos e reforçados em diversos momentos e meios de comunicação com a sociedade – e a implementação de mecanismos que se destinam a garantir a participação cidadã desde a definição de diretrizes até a avaliação e o controle dos programas e projetos regulados pelo Estado.

No contexto baiano, essas transformações refletem não apenas o resultado de reivindicações de grupos da sociedade civil, como também uma mudança mais ampla de direcionamento político que ocorreu quando, em 2007, Jacques Wagner assumiu o governo do estado, após 16 anos ininterruptos de governo do grupo político ligado a Antônio Carlos Magalhães. Em termos partidários, isso representou a passagem do Partido da Frente Liberal (PFL, hoje Democratas – DEM) para o Partido dos Trabalhadores (PT), indo de lideranças afeitas ao neoliberalismo a lideranças pautadas em um discurso socialdemocrata.

Quatro anos antes, a nível nacional, ocorrera uma mudança no mesmo sentido, quando Fernando Henrique Cardoso, do Partido da Social-Democracia Brasileiro (PSDB), deu lugar a Luiz Inácio Lula da Silva, do PT. De certa forma, pode-se dizer que, a partir de 2007, na Bahia, aconteceram transformações nas diversas áreas da vida social e política que representaram o alinhamento do governo estadual às diretrizes do governo federal, reformuladas desde 2003. É uma questão bastante complexa, que envolve tanto as forças políticas locais quanto o jogo partidário nacional e cuja discussão escapa aos objetivos do presente trabalho.

No campo específico da cultura, o discurso oficial do governo da Bahia afirma claramente o propósito de alinhamento à política nacional, propósito que se concretiza no reordenamento administrativo e nas ações tomadas junto à sociedade. Apropriando-se do discurso e dos mecanismos criados pelo Ministério da Cultura (MinC), a recém-criada Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) intervém no campo cultural de todo o estado e convida a sociedade ao debate e à participação, invertendo o sentido do processo decisório: no primeiro momento (de 2007 a 2010), o atraso de quatro anos em relação à esfera federal provocou uma rápida implantação de diretrizes e procedimentos já definidos; no momento atual (a partir de 2011), trata-se de consolidar a estrutura implantada e, através dela, ampliar, aprofundar ou redefinir, dentro de certos limites, a atuação do poder público em relação à cultura.

Como se pode perceber, a criação da SecultBA e o desenvolvimento de suas atividades nestes primeiros anos de existência têm fundamental relação com as atividades do MinC. Nesse sentido, para compreender as ações da SecultBA especificamente voltadas para a literatura, é necessário antes conhecer um pouco da história e da atual configuração das políticas para a cultura no Brasil e, particularmente, na Bahia.

2.2.1 Novas diretrizes e ações do Ministério da Cultura

Para compreender a atual conformação do MinC e avaliar as inovações desencadeadas por sua política, torna-se necessário conhecer seus antecedentes. Freire (2010) apresenta um breve histórico das políticas culturais do Estado brasileiro, em que se percebe a existência de pelo menos seis momentos distintos: 1) da chegada dos portugueses até a transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808; 2) desse momento até o fim da Primeira República; 3) a Era Vargas, de 1934 a 1945; 4) o período democrático de 1945 a 1964; 5) a ditadura militar, de 1964 a 1985; 6) e o período de redemocratização, de 1985 até a atualidade.

Os primeiros trezentos anos de história do Brasil são caracterizados pela repressão às expressões culturais: por um lado, a cultura indígena pré-existente era desprezada; por outro, atividades como a impressão de livros e jornais eram proibidas. A língua, a formação religiosa, o ensino e os valores deveriam vir do outro lado do Atlântico, constituindo o que se convencionou chamar de cultura transplantada.

Com a instalação de D. João VI e sua corte no Brasil, em 1808, esse governante tomou medidas que alteraram essa situação – medidas como a autorização para impressão do primeiro jornal e dos primeiros livros, a criação de uma biblioteca pública e de uma escola de artes e ofícios, o convite a um grupo de artistas franceses para estimular a produção artística e a apresentação de companhias de ópera. Apesar das mudanças ocorridas, a limitação de seus efeitos a um pequeno grupo da aristocracia desautoriza a classificação das iniciativas do regente como política cultural. Para Freire (2010), elas constituíram apenas um programa de ações restrito à sede do Império.

As sucessivas transformações políticas por que passou o Brasil nas décadas subsequentes – a Independência, em 1822; a Abolição da Escravatura, em 1888 e a Proclamação da República, em 1889 – não tiveram, para as políticas culturais, consequências significativas. A produção cultural baseada na imitação de modelos estrangeiros perdurou até o início do século XX, sendo a cultura entendida como ornamento.

A primeira intervenção estatal que pode ser considerada uma política pública de cultura – pois se apresenta como conjunto ordenado de ações pautadas em um corpo conceitual – é a empreendida durante a Era Vargas. Nesse período, a cultura participava do projeto maior de transformar o Brasil em uma nação moderna.

Ao contrário do período imperial e da primeira República, quando a cultura era tratada como acessória, a era Vargas foi marcada pela atenção do Estado à atividade cultural no Brasil, em especial na gestão do ministro Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde (1934 a 1945). Exemplo disso foi a criação de órgãos culturais importantes como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço

Nacional do Teatro (SNT), o Instituto Nacional da Música (INM) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

Em sua gestão, o ministro Capanema cerca-se de expressivos intelectuais e ativistas da área cultural brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Rodrigo de Mello Franco, Cândido Portinari, Lúcio Costa e outros. Esse *staff* de notáveis e mais a influência do pensamento modernista de Mário de Andrade conferem à administração do Ministério da Educação e Saúde (MES) uma atuação inovadora no campo da cultura, com um viés nacionalista. (FREIRE, 2010, p. 36).

No intervalo de 1945 a 1964, marcado pela polarização do mundo dividido pela Guerra Fria, grupos progressistas e conservadores enfrentavam-se em diferentes esferas da vida social – o que também ocorreu com a cultura. Apesar da existência de iniciativas localizadas, não houve uma dinâmica estatal de proporções nacionais, como no período autoritário precedente. Fato marcante deste tempo – ocorrido durante o segundo governo de Getúlio Vargas – foi a realocação administrativa da cultura: criaram-se o Ministério da Saúde e o Ministério da Educação e Cultura (MEC).

O Estado volta a ter forte presença no campo cultural no período autoritário seguinte, que vai de 1964 a 1985. Para os militares que estavam no poder, a cultura correspondia a uma esfera de legitimação do regime político.

A atuação do Estado na cultura deveria, assim, assumir um caráter de construção dos valores históricos e culturais da nacionalidade, com o objetivo de reforçar, por meio da cultura, o projeto modernizante de se chegar ao desenvolvimento em outros campos que não fossem apenas o econômico. (FREIRE, 2010, p. 38).

Dentro da estrutura do MEC, foram criados novos órgãos como a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), em 1969; o Conselho Nacional de Direito Autoral e o Centro Nacional de Referência Cultural, em 1973; a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) e o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), em 1976. Além disso, foi formulado o primeiro Plano Nacional de Cultura (PNC), em 1975 – o que, segundo Freire (2010), mesmo diante das restrições do regime político, pode ser considerado um avanço.

Com a redemocratização do Brasil, em 1985, na gestão do primeiro presidente, José Sarney, foi criado o Ministério da Cultura (MinC). Entretanto, a criação do ministério não representou incremento da ação estatal no campo da cultura; ao contrário, o fato de maior destaque foi a criação da lei de incentivo à cultura, denominada Lei Sarney, em 1986.

Em princípio, o apoio a projetos culturais com recursos dos incentivos fiscais deveria funcionar como um estímulo para o empresariado investir recursos próprios no campo da cultura. As leis teriam assim, um caráter estratégico de uma aproximação inicial entre o mercado e a cultura. Em um segundo momento, as relações entre cultura e mercado tomariam outros rumos com o investimento próprio do empresariado. (FREIRE, 2010, p. 44).

A lei de incentivo ou renúncia fiscal estabelece que, caso uma empresa invista em projetos culturais, poderá deduzir o valor empregado do imposto devido, havendo também uma contrapartida de investimento do capital da própria empresa, em percentuais fixados pela lei. No caso brasileiro, desde a década de 1980, os produtores culturais submetem seus projetos ao Ministério da Cultura, que, após aprovação, os inclui em uma lista de proponentes à disposição da escolha das empresas patrocinadoras.

A Lei Sarney foi objeto de várias controvérsias. A principal delas referia-se à falta de dispositivos que exigissem aprovação técnica de projetos submetidos à apreciação do Ministério da Cultura. Não havia também regulamentação nem critérios transparentes no processo de submissão e aprovação dos projetos. Outra crítica refere-se à falta de mecanismos de controle dos valores efetivamente investidos nos projetos. (FREIRE, 2010, p. 40).

A Lei Sarney foi extinta em 1990, como o foram o próprio Ministério da Cultura (MinC) e diversos órgãos federais do setor. Foi o chamado “desmanche da cultura”, levado a efeito durante o governo do presidente Fernando Collor de Melo, como parte de uma estratégia mais ampla de redução da presença do Estado na economia. Em 1991, foi promulgada nova lei de incentivo à cultura, desta vez com o nome de Lei Rouanet, em referência ao Secretário de Cultura da Presidência da República, Sérgio Paulo Rouanet.

Com o *impeachment* de Collor, em 1992, o vice Itamar Franco assumiu a presidência e iniciou a reconstrução do setor cultural no Brasil. O MinC foi recriado e instituições como a FUNARTE, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN) e a Biblioteca Nacional foram reorganizadas. Contudo, as principais ações continuaram a ser desenvolvidas através de incentivos fiscais, inclusive com a criação da Lei do Audiovisual, em 1993.

Em 1995, o presidente eleito Fernando Henrique Cardoso (FHC) assumiu o cargo e nomeou como Ministro da Cultura o sociólogo Francisco Weffort, único durante as duas gestões, de 1995 a 1998 e de 1999 a 2002. Durante todo o período, a “parceria” com o mercado foi a principal forma de ação do Ministério. Analisando os dados desse período, Freire (2010) destaca como a participação do capital privado diminuiu em relação ao investimento público: em 1995, representava 34,2% do dinheiro gasto nos projetos; em 2002, apenas 12,6%.

Embora a maior parte do capital fosse público, eram as empresas que decidiam quais projetos seriam beneficiados. “Na realidade, o investimento em cultura pelas empresas, via renúncia fiscal, dava e dá aos empresários a liberdade de escolha de qual projeto cultural patrocinar, o valor a ser empregado e onde investir.” (FREIRE, 2010, p. 43). Essa prerrogativa gerou “distorções do sistema”, como a concentração dos investimentos nas

regiões Sul e Sudeste do país e a prioridade dada ao patrocínio de espetáculos, geralmente autossustentáveis, com grande visibilidade para as marcas.

Esse breve histórico apresentado por Freire (2010) permite visualizar as dificuldades e ausências que caracterizavam o setor cultural em 2003, quando Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), assumiu a presidência e nomeou o cantor e compositor Gilberto Gil como Ministro da Cultura.

De acordo com publicação do Ministério da Cultura – MinC (BRASIL, 2007), que apresenta as diretrizes gerais do Plano Nacional de Cultura (PNC), na época em desenvolvimento, as primeiras ações da gestão Gil voltaram-se para a construção participativa das diretrizes da política cultural. Foram etapas importantes:

01| Os 20 encontros do **Seminário Cultura para Todos** reuniram produtores, artistas, intelectuais, gestores, investidores e outros interessados no debate sobre as políticas culturais de várias partes do País. Seus resultados representam o começo do processo de acumulação de subsídios para a formulação e implementação do PNC.

02| As **Câmaras Setoriais**, instituídas a partir de 2004, estabeleceram instâncias de diálogo entre Estado e representantes dos segmentos artísticos, voltadas à elaboração de políticas setoriais e transversais de cultura. Os relatórios dos grupos de trabalho das Câmaras são a segunda fonte de subsídios para o PNC.

03| A **Emenda Constitucional 48**, aprovada pelo Congresso em julho de 2005, determina a realização plurianual do Plano Nacional de Cultura. A mudança efetuada no texto da Constituição resultou na efetiva abertura do processo de construção democrática do PNC.

04| O **decreto de lei 5.520**, de 24 de agosto de 2005, instituiu o **Sistema Federal de Cultura** (SFC). Sua finalidade é a integração de instituições e programas relacionados às práticas culturais. Trata-se do primeiro passo para a formação do Sistema Nacional de Cultura, rede que será responsável pela implementação, acompanhamento e avaliação do PNC.

05| A **1ª Conferência Nacional de Cultura** foi realizada entre setembro e dezembro de 2005. Foi composta por mais de 400 encontros municipais, intermunicipais, estaduais e setoriais, além de uma plenária nacional. O ciclo mobilizou no total cerca de 60 mil pessoas, incluindo gestores de 1158 municípios, de 19 estados e do Distrito Federal. As resoluções da CNC compõem o projeto de lei do PNC e são a base de desenvolvimento de suas Diretrizes Gerais.

06| A **Convenção para a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais** foi adotada em 2005 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O tratado é dedicado à garantia dos direitos de expressão da diversidade. Ratificada pelo Brasil em 2006, a Convenção é o marco jurídico internacional para as políticas do PNC.

07| Apresentado em março de 2006 pelos deputados Paulo Rubem Santiago, Iara Bernardi e Gilmar Machado, o **Projeto de Lei 6835** propõe a aprovação do Plano Nacional de Cultura.

08| O Ministério da Cultura lidera, desde 2006, o trabalho de **elaboração das diretrizes gerais do PNC**, que considerou todos os subsídios acumulados até então, num somatório de estudos produzidos por intelectuais, sugestões de gestores públicos e privados, pesquisas estatísticas, e o conteúdo de novos encontros de debate, como o Fórum Nacional de TVs Públicas e o Seminário Internacional de Diversidade Cultural (2007).

09| O primeiro levantamento estatístico do **Sistema de Informações e Indicadores Culturais** foi publicado em parceria pelo IBGE e pelo MinC no final de 2006. O documento apresenta uma série de informações relacionadas às condições da cultura

no País, com base nos números da produção de bens e serviços, gastos públicos, consumo familiar e postos de trabalho no setor.

10| A **Subcomissão Permanente de Cultura** da Câmara dos Deputados é formada em 2007 e passa a abrigar uma série de audiências públicas para o debate de propostas para o Plano Nacional de Cultura.

(BRASIL, 2007, p. 19-20).

As medidas iniciais tomadas por Gil revelam preceitos e prioridades que seriam mantidos ao longo do trabalho do Ministério, mesmo de depois de sua substituição no cargo. Embora determinando mudanças de foco ou implementando novos programas e ações pontuais, Juca Ferreira (que foi um dos principais responsáveis pela elaboração da política cultural e que passou de Secretário Executivo a Ministro, em agosto de 2008), Ana de Hollanda (nomeada pela presidente Dilma Roussef, em janeiro de 2011) e Marta Suplicy (que assumiu o Ministério em setembro de 2012) mantiveram as linhas gerais da política cultural: conceito amplo de cultura – em consonância com demandas nacionais e discussões internacionais –, democratização do acesso à produção e fruição cultural e forte presença do Estado no planejamento e execução das políticas públicas.

Essa orientação geral estava presente já no discurso de posse de Gilberto Gil, em que ele expressava seu entendimento de

Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. [...]

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. (GIL, 2003).

Após a referida busca de subsídios junto à sociedade, os esforços do Ministério concentraram-se na institucionalização do campo, de modo a assegurar, através de leis, que as diretrizes e iniciativas assumidas no momento não fossem abandonadas por governantes futuros. Pretendia-se, em outras palavras, firmar democraticamente uma política de Estado, e não apenas uma política de governo – daí a relevância do Plano Nacional de Cultura (PNC).

As propostas e os mecanismos utilizados pelo Ministério da Cultura (MinC) – ao menos de acordo com seu próprio discurso – podem ser verificados na publicação *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC)*, publicado em 2011. Nela encontram-se os fundamentos da Política Nacional de Cultura, bem como os princípios, objetivos e estruturação do SNC.

Considerando a cultura como direito fundamental do ser humano – de acordo com debates e documentos produzidos pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) – e, ao mesmo tempo, “importante vetor de desenvolvimento econômico e de inclusão social”, o MinC a compreende a partir de três dimensões: simbólica, cidadã e econômica.

A dimensão simbólica

[...] fundamenta-se na ideia de que a capacidade de simbolizar é própria dos seres humanos e se expressa por meio das línguas, crenças, rituais, práticas, relações de parentesco, trabalho e poder, entre outras. [...] Nessa perspectiva, também chamada antropológica, a cultura humana é o conjunto de modos de viver, que variam de tal forma que só é possível falar em culturas no plural. (BRASIL, 2011, p. 33).

A dimensão cidadã ressalta que a participação na vida cultural é um direito, cabendo ao Estado – sem interferir na vida criativa da sociedade – garantir condições materiais para que todos os indivíduos ou grupos possam produzir, difundir e usufruir dos bens culturais. Já a dimensão econômica considera que a cultura se materializa em uma cadeia produtiva que, contemporaneamente, se tornou “[...] um dos segmentos mais dinâmicos da economia e fator de desenvolvimento econômico e social.” (BRASIL, 2011, p. 35).

Vinculada a essa concepção tridimensional da cultura, a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) fazia parte do programa de governo desde o período de disputa eleitoral.

Naquela época a preocupação, que em parte ainda permanece, era dar maior centralidade e institucionalidade à política cultural e retirá-la da situação em que se encontrava: estrutura administrativa precária, orçamentos insuficientes, baixa capilaridade no tecido político e social do país e pequena participação nas principais decisões de governo.

A inspiração para o SNC veio dos resultados alcançados por outros sistemas de articulação de políticas públicas instituídos no Brasil, particularmente o Sistema Único de Saúde (SUS). A experiência do SUS mostrou que o estabelecimento de princípios e diretrizes comuns, a divisão de atribuições e responsabilidades entre os entes da Federação, a montagem de um esquema de repasse de recursos e a criação de instâncias de controle social asseguram maior efetividade e continuidade das políticas públicas. (BRASIL, 2011, p. 40).

Com esse direcionamento e através de longo processo, o SNC foi estruturado de modo a articular ações dos entes da federação e da sociedade civil. De acordo com o modelo de gestão e promoção de políticas culturais, cada esfera de governo (federal, estadual/distrital e municipal) deve instituir os seguintes elementos:

- Órgãos Gestores da Cultura;
- Conselhos de Política Cultural;
- Conferências de Cultura;
- Planos de Cultura;
- Sistemas de Financiamento à Cultura;

- Sistemas Setoriais de Cultura (quando pertinente);
- Comissões Intergestores Tripartite e Bipartites;
- Sistemas de Informações e Indicadores Culturais;
- Programa Nacional de Formação na Área da Cultura.

Cada um deles tem objetivos específicos (explicitados no documento), perfazendo o que se chama de sistema misto: há um núcleo estático – composto por elementos considerados pilares do sistema – e um núcleo dinâmico – mais flexível e responsável pelos processos de negociação e pactuação. Para a plena participação dos programas, projetos e ações coordenados pelo MinC, os estados, o Distrito Federal e os municípios devem firmar com ele o Acordo de Cooperação Federativa, em que se comprometem a fazer funcionar, em seus respectivos âmbitos de gestão, os elementos listados.

O desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC) é, nesses moldes, considerado medida de central importância e potencialidade na política pública de cultura empreendida pelo governo federal do Partido dos Trabalhadores (PT). Como pode ser apreendido através das sucintas indicações que fiz até aqui, os documentos oficiais editados pelo Ministério da Cultura (MinC) apresentam essa política como resultado de demandas históricas da população brasileira e como momento de ruptura e superação de um passado elitista e antidemocrático. São afirmações que exigem um exame mais detido e crítico, que farei nos capítulos subsequentes, após a necessária explicitação de alguns conceitos ou teorias.

2.2.2 A (re)criação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia

O estado da Bahia assinou em 2005 o Acordo de Cooperação Federativa e, hoje, pauta suas ações pela Política Nacional de Cultura. A participação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), entretanto, não exclui especificidades do contexto baiano que são compreendidas de forma mais ampla e aprofundada quando se volta o olhar ao passado, ao histórico de desafios peculiares que caracterizam a sociedade local. Na busca dessa compreensão, é de essencial importância o estudo realizado por Taiane Fernandes da Silva (2008), que recua 30 anos no tempo, a fim de interpretar a criação e o desenvolvimento da Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia (1995-2006).

Segundo Silva (2008), a criação da atual Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) não é a primeira tentativa de fundar um órgão gestor específico para a área. Na eleição direta de 1986, a população baiana escolheu para o cargo de governador o candidato do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), mesmo do presidente José

Sarney. Assim, Waldir Pires derrotou Josaphat Marinho, do recém-fundado Partido da Frente Liberal (PFL) e coligado do então governador João Durval. O resultado da eleição refletia o desejo de romper com as tradições e modelos vigentes nos mais de 20 anos anteriores.

Alinhado com movimentos no âmbito federal (o Ministério da Cultura havia sido fundado em 1985), Waldir Pires concedia à cultura elevado grau de importância. Separou as pastas da Educação e da Cultura no seu primeiro ano de mandato e montou a nova secretaria em correspondência à configuração organizacional do Ministério da Cultura. As estruturas pré-existentes do Instituto do Patrimônio Artístico, Histórico e Cultural (IPAC), Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB) e Fundação Pedro Calmon ficaram responsáveis pelas áreas de preservação do patrimônio e memória; a Fundação Cultural (FCEBA) abrigava a produção cultural e as linguagens artísticas; o Departamento de Intercâmbio e Ações Regionalizadas (DIAR) tratava da difusão cultural; o Departamento de Bibliotecas (DEPAB) cuidava das políticas para o livro; e a Superintendência de Apoio às Ações Culturais (SAAC) gerenciava uma série de intervenções.

Estas sete grandes instituições, que compunham a estrutura da primeira Secretaria da Cultura do Estado da Bahia tinham como compromisso atuar segundo cinco princípios básicos: regionalização, pluralidade cultural, autonomia da produção, democratização e socialização dos bens e serviços e participação comunitária. De um modo geral, o discurso se voltava para o protagonismo cultural da população do estado com a participação e o respeito às diferentes etnias e a garantia de liberdade e condições de criação artística. É meritório ressaltar a dedicação de diferentes órgãos da Secretaria à cultura afro-descendente, o que provavelmente refletia as comemorações do centenário da abolição da escravidão no Brasil e a ação do movimento negro baiano. (SILVA, 2008, p. 26).

Embora assumindo compromissos que coadunavam com a política nacional e com os anseios da população, a Secretaria de Cultura encontrou grandes obstáculos ao desenvolvimento de suas atividades. Os de maior destaque foram o desprestígio de Waldir Pires diante do governo federal, quando comparado ao de nomes mais influentes do PFL, e as críticas internas ao novo órgão, que desconsiderava trajetórias relevantes de trabalho das instituições já existentes, como a Fundação Cultural. Redirecionamentos foram propostos nos anos seguintes, (quando Waldir Pires deixou o governo para se candidatar a um cargo federal, sendo substituído por Nilo Coelho); mas o plano estadual para a cultura não teria mesmo sucesso. Sem estabilidade e sem recursos financeiros suficientes, a Secretaria de Cultura não atendeu aos objetivos de sua fundação.

A Secretaria da Cultura da Bahia em seus conturbados quatro anos de existência deixou registros de uma política cultural dispersa, fragmentada e restrita. Dispersa no sentido de afastada dos objetivos e metas do projeto de criação da Secretaria. Fragmentada por se realizar em ações pontuais ou eventuais, sem pretensões em longo prazo e desintegradas das demais atividades da Secretaria. E restrita porque pouco abrangente, confinada à capital do estado e aos poucos instrumentos/

equipamentos herdados da Secretaria de Educação e Cultura no interior. (SILVA, 2008, p. 30-31).

Excluída a gestão Waldir Pires/Nilo Coelho (1987-1990), a história da política cultural no estado da Bahia seguiu um mesmo traçado da década de 1970 até o ano de 2006. Este período corresponde à fase de dominação de Antônio Carlos Magalhães (ACM) na política baiana. ACM elegeu-se deputado estadual em 1954, foi prefeito de Salvador entre 1967 e 1970, governador do estado de 1971 a 1975, assumiu a presidência da Eletrobrás de 1975 a 1979 e voltou a ser governador de 1979 a 1983. Nesse ano, elegeu como seu sucessor João Durval Carneiro (1984-1987). Apesar da derrota de seu candidato, Josaphat Marinho, nas eleições estaduais de 1986, não perdeu completamente o poder sobre a Bahia: como Ministro das Comunicações de José Sarney e experiente articulador político, conseguia mais verbas para o estado do que o próprio governador Waldir Pires.

Em 1991, voltou a ser governador da Bahia, desta vez através do voto. Nos anos seguintes, ocupou cargos na esfera federal, articulando a presença de seus partidários nas Câmaras Estadual e Federal, no Senado e nos Ministérios, além das alianças feitas para eleger o Presidente da República. No estado, os governadores eleitos nos períodos seguintes foram os seus indicados: Paulo Souto (1995-1998), César Borges (1999-2001, substituído pelo vice Otto Alencar, em 2002, para concorrer a outro cargo) e novamente Paulo Souto (2003-2006).

No período anterior à gestão Waldir Pires/Nilo Coelho (1987-1990), a cultura estivera relegada a uma posição pouco significativa (as atividades eram desenvolvidas pelos órgãos de administração descentralizada, com poucos recursos), sendo vinculada à pasta da educação. Isso voltou a ocorrer em 1991, no governo estadual de ACM:

A nova estrutura colocava a cultura em segundo plano dentro da Secretaria. Não havia um órgão centralizado capaz de afinar as diversas entidades da cultura, cada entidade da administração descentralizada atuava individualmente. O Regimento Interno, por sua vez, previa como responsabilidades da Secretaria de Educação e Cultura: planejamento, orientação, coordenação, supervisão e execução das atividades educacionais e culturais do estado; promoção do cumprimento das leis federais e estaduais relativas à educação e à cultura; zelo pelo cumprimento das decisões dos Conselhos Federal e Estadual de Educação e Cultura. Extremamente pragmática, a responsabilidade da Secretaria não explicitava o que poderia ser considerado atividade cultural. (SILVA, 2008, p. 38-39).

A exceção pode ser vista no esforço para a recuperação do Centro Histórico de Salvador (CHS), tombado pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1985. As iniciativas para restauração e preservação do patrimônio material, entretanto, não estavam subordinadas à Secretaria de Educação e Cultura, nem tinham como objetivo o desenvolvimento cultural; subordinavam-se ao desenvolvimento do turismo, que o governo do estado via como principal investimento econômico da época.

Foi em função da recuperação do Centro Histórico que surgiu a Secretaria da Cultura e Turismo (SCT). Após diversas tentativas e articulados a agentes federais, os dirigentes baianos conseguiram financiamento internacional para as obras do CHS. Os recursos seriam disponibilizados através do Programa de Desenvolvimento do Turismo da Bahia (Prodetur-BA) e gerenciados pela Empresa de Turismo da Bahia (Bahiatursa).

Fundada em 1968, esta empresa pertencia à Secretaria da Indústria, Comércio e Turismo, sendo responsável por diversos projetos. Como a recuperação do CHS exigiria um trabalho interinstitucional e não seria conveniente ao gestor de uma empresa dirigir-se diretamente a secretários de estado, foi criada uma nova secretaria, dando autonomia institucional ao setor do turismo e transformando o presidente da Bahiatursa, Paulo Renato Dantas Gaudenzi, em secretário estadual.

Desde a criação da SCT, portanto, o turismo figurou como eixo principal das atividades empreendidas. A junção das duas pastas era justificada como um ganho mútuo: por um lado, a cultura popular da Bahia, o jeito de viver do baiano, era o diferencial que faria do estado um produto turístico privilegiado; por outro, o turismo destinaria à cultura recursos que, na Secretaria de Educação, não lhe eram disponibilizados. A política cultural do estado era, todavia, claramente voltada para o desenvolvimento do turismo.

Os projetos para a cultura dentro da SCT adequavam-se a seis eixos:

[...] criação de pontos turísticos, animação cultural, estímulo à produção artística, qualificação cultural, preservação da memória e difusão cultural. Sendo, sem dúvida, os três primeiros, em ordem de importância, as maiores prioridades desta secretaria. Ou seja, em primeira instância figura a preservação exclusiva do patrimônio material, onde são investidas altas somas em prol da criação de pontos turísticos na capital e em algumas cidades eleitas do interior. Em um segundo momento os investimentos se voltam, de um lado, para a criação de um ambiente forjado, porque não foram preservadas as práticas sócio-culturais intrínsecas ao patrimônio material recuperado através da promoção de eventos e espetáculos, e, de outro, essa animação cultural se estende aos equipamentos culturais do estado que devem servir de alternativas de lazer turístico. Por fim, em termos de prioridade, a SCT se volta para o estímulo à produção artística que [sic] com a função de retroalimentar e aquecer o cenário cultural baiano. (SILVA, 2008, p. 161).

A cultura dos moradores de Salvador e do recôncavo baiano – tomada como homogênea, estática e representativa de toda a Bahia – deveria, portanto, ser estimulada enquanto comportamento alegre, sensual, festeiro, sincrético e herdeiro dos costumes e da religiosidade africana. Esse era a cultura que os turistas supostamente queriam ver, a rotina que queriam viver durante alguns dias.

Não obstante toda a propaganda feita em torno dessa baianidade, a cultura popular não apenas era negligenciada, como a maioria da população era vítima de preconceito racial. A discriminação torna-se inegável durante as etapas de revitalização do Centro Histórico de

Salvador (CHS): os prédios históricos eram restaurados mediante processo de desapropriação e expulsão das antigas famílias residentes, que, segundo os gestores, não tinham cultura a ser preservada, apenas pobreza.

Ao despir os moradores de todo e qualquer tipo de dignidade, desde o menosprezo ao seu modo de se vestir, se portar, falar e até mesmo suprimindo o seu direito de ter uma cultura (no momento em que descarta a possibilidade ou reconhecimento de sua existência), o governo do estado demonstra claramente o grau de preconceito que orientava a política cultural da SCT. Ao turismo, como demonstram as palavras oficiais, interessava a disponibilidade de uma cultura forjada, mas “higienizada”. A visão míope do governador ainda foi capaz de contrapor “cultura popular” ao desenvolvimento humano, como se um inviabilizasse o outro. (SILVA, 2008, p. 137).

A expulsão dos moradores cessaria apenas em 2006, na última etapa da restauração, em decorrência de ação movida pelo Ministério Público.

O autoritarismo foi, por conseguinte, uma característica que diferenciou a política cultural estadual da federal, durante a década de 1990 e o início da década seguinte. Enquanto a política nacional era pautada pelas leis de incentivo, com a transferência do poder decisório do Estado para a iniciativa privada, a política efetivada no estado da Bahia tinha como traço principal o firme direcionamento das atividades pelo poder público: era o governo estadual que decidia como empregar os recursos disponíveis, e estes eram distribuídos de maneira a fortalecer o turismo como atividade econômica.

Exemplo desse determinismo estatal é o funcionamento do Programa Estadual de Incentivo à Cultura – Fazcultura, instituído em 1996. A lei baiana seguia os moldes da Lei Rouanet; entretanto, a seleção dos projetos a serem patrocinados era feita por uma comissão composta por representantes da sociedade civil e do poder público, todos indicados pelo executivo estadual. Ainda assim, o Fazcultura foi responsável por relativa variabilidade nos projetos financiados: em seu âmbito, foram custeadas iniciativas de artistas não-conhecidos, além daquelas apresentadas por artistas consagrados.

A composição dessas comissões selecionadoras permite a observação de outro traço da política cultural da época de Antônio Carlos Magalhães (ACM): a consulta ou mesmo o convite para tomar parte da administração feita a pessoas “proeminentes” nos segmentos culturais. A capacidade técnica ou a notabilidade eram a justificativa oficial da escolha de consultores ou gestores – como também o eram para a seleção de beneficiados pelos programas da Secretaria da Cultura e Turismo (SCT). O mesmo pensamento da competência levava as lideranças a encomendar estudos a universidades e outras instituições de pesquisa, por vezes retirando do corpo de pesquisadores integrantes para o seu grupo gestor.

Com a reestruturação do Ministério da Cultura (MinC), a partir de 2003, houve uma mudança nos discursos da SCT, que passaram a ressaltar o desenvolvimento sociocultural e o apoio às culturas populares como objetivos de suas ações. Na prática, contudo, as mudanças foram muito discretas e a meta principal continuou a ser o fortalecimento do turismo. Em 2005, cumprindo termo de adesão ao Sistema Nacional de Cultura, o governo do estado criou o Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), com recursos orçamentários oriundos do tesouro estadual. No fim de 2006, já divulgado o resultado do pleito em que foi eleito o governador Jacques Wagner, do PT, foi feita uma reforma administrativa que separou as Secretarias da Cultura e do Turismo. Era o fim (ou pelo menos uma nova interrupção) do domínio do grupo político do PFL na Bahia e da longa gestão de Paulo Gaudenzi à frente da cultura.

No Relatório de atividades 2007/2009 da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), o então Secretário Márcio Meirelles interpreta as mudanças no setor, com base em comparação feita com o período de existência da SCT.

Não é demais repetir que até então a cultura, associada exclusivamente ao turismo, tornava certas regiões privilegiadas, gerando e reforçando uma “identidade baiana” adequada ao consumo externo. Os segmentos de atuação, em decorrência, foram focados no patrimônio físico, nas manifestações populares mais midiáticas e em alguns segmentos das linguagens artísticas. [...]

Alinhamos-nos ao conceito contemporâneo, ampliando o raio de atuação da área cultural, assim como inauguramos uma forma descentralizada de acessibilidade que chegasse a todos os territórios da Bahia. Despertamos, em todos os lugares, o sentimento de que há um direito a ser assegurado e tratamos de ofertar capacitações para o exercício desse direito. [...]

Tivemos como referência a trilha já percorrida pelo Ministério da Cultura, que quebrou paradigmas e inaugurou uma nova política cultural no país. Do ponto de vista da gestão, tomamos como meta prioritária a construção de um Sistema Estadual de Cultura para a Bahia, de modo que a cultura fosse definitivamente tida como uma política de Estado, tratada em sua especificidade e compreendida como central ao nosso desenvolvimento. (BAHIA, 2010, p. 4).

Com o título “Cultura é o quê?”, frase que nomeou também as Conferências Estaduais e demais ações midiáticas da gestão, o Relatório apresenta a história, a estrutura e os objetivos da SecultBA; a divisão em territórios de identidade; os eixos estruturantes e as linhas programáticas. Ressalta – com recurso à fala do Ministro da Cultura Gilberto Gil – que a criação de uma secretaria estadual específica demonstra um novo posicionamento do estado em relação à cultura, uma mudança no sentido de reconhecer seu papel essencial ao desenvolvimento. Isso exige não só a reestruturação institucional, como também uma concepção mais abrangente de cultura; por essa razão a discussão conceitual centralizou os debates na primeira fase de ação da SecultBA, a exemplo do que ocorreu nas primeiras atividades dirigidas por Gil.

O texto explicita que, em 2007, a gestão da cultura na Bahia alinhou-se “[...] às concepções contemporâneas internacionais, em especial a da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e à visão da política nacional que revolucionou a ação do Ministério da Cultura (MinC), a partir de 2005.” (BAHIA, 2010, p. 4). Nesse sentido, expõe o Relatório, a democratização passou a ser um dos eixos centrais da política cultural e levou a mudanças que não agradaram aos segmentos sociais beneficiados pelo modelo de gestão anterior. Assumindo o desafio de lidar com incertezas e descontentamentos, os dirigentes estruturaram a SecultBA de modo a fortalecer os organismos estaduais, com particular atenção para os canais de comunicação com a sociedade.

A nova estrutura incluía o Gabinete do Secretário, a Diretoria Geral, o Conselho Estadual de Cultura (CEC), a Superintendência de Cultura (SUDECULT) e a Superintendência de Promoção Cultural (SUPROCULT), além do recém-criado Escritório de Referência do Centro Antigo de Salvador (ERCAS), vinculado à SecultBA, mas objeto de gestão compartilhada.

À Superintendência de Cultura cabe o planejamento estadual e territorial, a elaboração da política de descentralização e de projetos especiais, além de apoiar a gestão do Sistema Estadual de Cultura. Já a Superintendência de Promoção Cultural atua no fomento à economia da cultura e na gestão dos mecanismos de incentivo e financiamento: o Fundo de Cultura da Bahia (FCBA) e o FazCultura, operação de incentivo fiscal para projetos culturais. (BAHIA, 2010, p. 12).

Articulados a esses órgãos, as entidades descentralizadas, criadas em períodos anteriores, apoiavam a formulação e executavam políticas em suas áreas específicas: a Fundação Pedro Calmon assumiu a gestão de bibliotecas e arquivos públicos, além dos de interesse privado que já ficavam sob sua responsabilidade, e também a política voltada a livro, leitura e literatura; à Fundação Cultural do Estado da Bahia (agora indicada por FUNCEB) cabia administrar os centros culturais pertencentes ao estado e implementar políticas e programas para as artes visuais, a dança, a música, o teatro, o circo e outras manifestações culturais; o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) era responsável pela salvaguarda e manutenção do patrimônio material e imaterial, passando a coordenar o Sistema Estadual de Museus; o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB) acrescentou a suas competências em relação à radiodifusão e à formação do Sistema Estadual de Comunicação Pública a gestão de políticas (compartilhadas com a FUNCEB) para o segmento de audiovisual.

Os objetivos estratégicos da SecultBA para o período podem ser dimensionados a partir dos eixos estruturantes – Reconceituação da Cultura, Cultura e Descentralização,

Economia da Cultura e Sistema de Cultura – que orientam e, ao mesmo tempo, permeiam cinco linhas programáticas:

[1]

GESTÃO DA CULTURA

O Programa Gestão da Cultura engloba iniciativas voltadas para a estruturação e o aprimoramento institucional e de gestão da cultura, como formulação de políticas e planos, apoio a instâncias de consulta e participação, projetos de descentralização e capacitação. Nele, estão incluídas as principais ações focadas na implantação do Sistema Estadual de Cultura, um dos objetivos primordiais da SecultBA. O programa também incorpora modelos de gestão especiais, desenvolvidos para atuar em espaços complexos como o Centro Antigo de Salvador, outra vertente prioritária do Governo.

[2]

FOMENTO À ECONOMIA DA CULTURA

O Programa Fomento à Economia da Cultura envolve projetos relacionados ao desenvolvimento da cultura como segmento econômico, incluindo-se aí a estruturação das bases de informações e indicadores, criação de novos mecanismos de financiamento, processos de certificação e incentivo a redes e a elos das cadeias produtivas.

[3]

PROMOÇÃO DA CULTURA

O Programa Promoção da Cultura inclui projetos e atividades relacionados ao fomento e a dinamização da criação, produção e circulação de bens e serviços culturais, difusão e intercâmbio, formação artístico-cultural e gestão de espaços. Contém o maior elenco de iniciativas e envolve todas as unidades da SecultBA nas suas respectivas áreas de atuação.

[4]

DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL DA CULTURA

O Programa Desenvolvimento Territorial da Cultura contém ações direcionadas para a estadualização e a descentralização, tendo como referência o modelo de regionalização em territórios de identidade da Bahia.

[5]

HISTÓRIA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

O Programa História, Memória e Patrimônio abarca a preservação, recuperação, proteção e dinamização do patrimônio edificado e imaterial e da memória histórica e documental da Bahia. As ações incluem o registro de manifestações culturais, a elaboração de estudos para o tombamento de bens edificados e registro de bens imateriais, a implementação de projetos de restauração e o acompanhamento, orientação, fiscalização e execução de obras de conservação e recuperação de monumentos.

(BAHIA, 2010, p. 19).

As notícias veiculadas pela SecultBA indicam que houve uma continuidade em suas diretrizes e ações com a saída de Márcio Meirelles e a nomeação do Secretário Antônio Albino Canelas Rubim – professor universitário e pesquisador da área de Comunicação e Cultura. Em seu discurso de posse, em 24 de janeiro de 2011, Rubim reconhece os avanços que a gestão anterior proporcionou ao campo da cultura na Bahia e afirma que seu trabalho à frente da Secretaria irá consolidar e aperfeiçoar essas ações. A ênfase maior recairá sobre o desenvolvimento da cidadania, com reforço do papel político da política cultural.

Trata-se, portanto, de politizar as políticas culturais. Mas este movimento não pode nunca ser confundido com a instrumentalização da cultura. As experiências históricas de excessiva politização foram nefastas para a cultura. Quando a cultura é

apenas um instrumento da política temos sempre uma situação de grande perigo para a cultura.

Política cultural, pelo contrário, significa colocar a política como instrumento a serviço do desenvolvimento da cultura. Mas a política cultural como o nome já indica é política, pois implica sempre em: escolhas, opções e posicionamentos. Nesta perspectiva, nos colocaremos sempre ao lado dos valores republicanos, democráticos e libertários. Valores associados à radical democratização da cultura; transparência; trabalho colaborativo; aprimoramento da gestão; atuação integrada em rede e definição de prioridades. (RUBIM, 2011)

Sem perder de vista a politização nem o Plano Plurianual do governo estadual para o período de 2008 a 2011, o Secretário explicita ainda que sua equipe atuará em cinco principais eixos temáticos: diálogo intercultural; institucionalidade cultural; territorialização da cultura; economia e financiamento da cultura e transversalidade da cultura.

O primeiro ano de sua gestão foi marcado pela organização e consolidação da estrutura administrativa e dos programas de ação já existentes, com destaque para o pagamento e execução de projetos aprovados, mas ainda não realizados; e para o fortalecimento do diálogo com a sociedade, seja através de seminários e debates, seja através da realização das sucessivas etapas da Conferência Estadual de Cultura. As notícias e relatórios envolvendo os diversos setores permitem perceber o esforço da nova equipe gestora em fazer um levantamento detalhado das demandas culturais, que estariam na base de programas e projetos continuados ou iniciados a partir de 2012. Ainda no mesmo ano, no mês de agosto, uma das demandas mais fortes – mais estímulo e apoio para as manifestações da diversidade étnico-cultural – foi atendida através da criação do Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI).

O diálogo com a sociedade, iniciado em 2007, culminou na aprovação, após longo trâmite, e a entrada em vigor da Lei Estadual nº 12.365, de 2011, que dispõe sobre a Política Estadual de Cultura e institui o Sistema Estadual de Cultura. Este é composto por Conselho Estadual de Cultura, Conselhos Municipais e Territoriais, Câmaras Setoriais; Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e entidades descentralizadas; organismos municipais de cultura, através do Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura; instâncias e mecanismos de articulação e de cooperação intermunicipais na área cultural; e sistemas setoriais de cultura do Estado – museus, bibliotecas, arquivos, etc.

Institucionalizado o Sistema, merecem destaque algumas ações realizadas nos anos de 2012 e 2013, como a intensificação do apoio e estímulo à constituição dos sistemas municipais de cultura, o fortalecimento do Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura, a reestruturação do Conselho Estadual de Cultura com base em eleições e a implementação de órgãos colegiados setoriais. O tema da Conferência Estadual de Cultura de 2013 – “Uma

política de Estado para a cultura: desafios do Sistema Estadual de Cultura” – evidencia a centralidade que a consolidação do Sistema assumiu nos dois anos mais recentes.

Outro ponto relevante foi a articulação dos editais públicos de financiamento, que antes eram lançados aos poucos, sem previsão ou escalonamento. A disponibilização dos recursos do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), via seleção de projetos aberta ao público, passou a ser lançada de forma integrada, calendarizada, com divisão equitativa ou racionalizada dos recursos destinados a cada setor ou modalidade. A organização orçamentária caminhou junto com mudanças na forma de apresentação e de qualificação da comunidade artística para participação nos pleitos.

O guia de editais de 2013 (BAHIA, 2012) pode ser interpretado como a culminância desse conjunto de ações. Com o título “Guia de Orientação à Participação nos Editais do Fundo de Cultura 2013”, a publicação traz – em linguagem clara e objetiva – informações gerais e específicas sobre os editais e seu modo de funcionamento, da concepção à execução; orientações para elaboração de projetos culturais e preenchimento de formulário e orçamento; lista de municípios por território e glossário. São 20 editais, contemplando as áreas de Economia Criativa, Projetos Estratégicos em Cultura, Formação e Qualificação em Cultura, Culturas Digitais, Territórios Culturais, Espaços Culturais, Culturas Populares, Culturas Identitárias, Publicação de Livros por Editoras Baianas, Acervos Arquivísticos, Museus, Patrimônio Cultural, Arquitetura e Urbanismo, Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Dança, Literatura, Música e Teatro.

O Edital Setorial de Literatura, a cargo da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), é criação da gestão de Albino Rubim e funcionou como primeiro ponto de visibilização das questões que discuto em minha pesquisa. Diferentemente do Edital para Publicação de Livros por Editoras Baianas (mais antigo, a cargo da Fundação Pedro Calmon), esse edital custeia as atividades de quem se dedica à literatura durante o processo de produção, e não depois que há um produto pronto para ser publicado. O novo edital visa a atender solicitações da comunidade artística identificadas por meio dos canais de diálogo estabelecidos entre sociedade e poder público, e sua análise – ampliada para os discursos da FUNCEB envolvendo a literatura, no período de 2011 a 2013 – serve como base para uma interpretação de como o discurso oficial do estado ordena (ou tenta ordenar) a atividade social chamada de literatura.

Como se pode perceber através deste breve histórico, os editais e demais atividades projetadas para atender a quem produz literatura fazem parte de um contexto muito mais amplo – que se faz presente nos discursos da FUNCEB tanto através dos conceitos e

parâmetros empregados quanto das palavras omitidas. Os estudos sobre o discurso como construção da realidade demonstraram a importância do processo de seleção: a escolha de determinados termos ao invés de outros não é feita sem intencionalidade e os silenciamentos são tão relevantes quanto o que foi dito ou escrito.

Na compreensão desses silenciamentos, torna-se imprescindível estudar o campo semântico em que se situa o discurso, ou seja, conhecer o universo ou campo de possibilidades de onde uma foi retirada para uso efetivo. As ações da FUNCEB voltadas para a literatura inserem-se no campo das políticas culturais e, para melhor interpretá-las, portanto, é necessário ter uma visão panorâmica desse campo. Em razão dessa necessidade, passo agora a fazer uma apresentação, ainda que rápida e superficial, das atuais discussões feitas no Brasil acerca das políticas culturais.

3 SUPLEMENTOS: SABERES DISTANTES, MAS NEM TANTO

O ponto de partida da investigação aqui relatada foi minha inquietação diante de um instrumento adotado pela política cultural do estado da Bahia: editais que abrem a toda a população radicada nessa unidade federativa a possibilidade de concorrer por recursos públicos para financiar suas práticas culturais. No campo da literatura, um edital específico destacava-se como foco de interesse: o Edital Setorial de Literatura, gerido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), em que recursos do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA) eram disponibilizados para custear o processo criativo, e não apenas a publicação de obras prontas, como ocorrera até o lançamento desse edital, em 2012.

Sendo minha formação acadêmica e atuação como pesquisadora na área literária, pensei inicialmente em analisar as propostas submetidas à seleção, interrogando que tipo de produção é priorizado no momento do financiamento. Seria, assim, uma discussão sobre o conceito de literatura adotado pelo estado e sobre as relações entre este e a sociedade que estão implicadas nesse processo seletivo. Entretanto, os primeiros movimentos da investigação (particularmente, o convívio com escritores nas etapas setorial e estadual da Conferência de Cultura), sinalizaram para um aspecto da questão que ainda não havia sido percebido: a quantidade de escritores que não se submete ao edital é muito maior do que a quantidade de inscritos. A recusa dos artistas em participar da política pública passou, assim, a ser o foco principal da minha pesquisa.

Na impossibilidade de averiguar os motivos da recusa em todo o estado, optei por um recorte espacial, buscando identificar em Alagoinhas – um centro regional localizado a 110 km de Salvador, capital baiana – as formas de interação com o grupo gestor da cultura no estado, representado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), e particularmente pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), órgão da SecultBA que assumira a função de apoiar o processo de criação em literatura. Os depoimentos dos escritores de Alagoinhas suscitaram uma contradição: embora o discurso oficial da FUNCEB ressaltasse a democratização do acesso à produção, à distribuição e à fruição da cultura, a produção local continuava sendo realizada através de meios alternativos, sem o apoio dos órgãos públicos.

A questão da produção literária mudou, então, mais uma vez, de perspectiva, e passou a privilegiar os documentos publicizados pela FUNCEB e a inserção dos escritores nesse discurso. O problema que aqui se destacava era: se nem todos os escritores eram contemplados pela política pública, por que a SecultBA insistia na abordagem

universalizante? Para que omitir as exclusões? Tornou-se fundamental, dessa maneira, interpretar a lógica dos textos produzidos pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), evidenciando de que maneira a heterogeneidade da produção literária era suplantada pelo discurso da democratização.

Para compreender esse discurso e ser capaz de ir além dele, problematizando as estratégias locais de interação da sociedade com o Estado, era necessário conhecer os princípios da política cultural baiana, que remetiam à política cultural nacional, que, por sua vez, participava de novas formas de lidar com a cultura que emergiram no contexto transnacional da segunda metade do século XX. Interessada inicialmente em práticas literárias e modos de participação política, vi-me assim conduzida a um estudo sobre as políticas culturais, suas condições de emergência, seus elementos, suas correlações e sua história e configuração no Brasil recente.

São temas habitualmente estudados, nas universidades brasileiras, pelo campo da Comunicação e Cultura, até então pouco conhecido para mim. Problematizando as três dimensões – econômica, simbólica e cidadã – do conceito de cultura enunciado pelo Ministério da Cultura (MinC), li textos clássicos e contemporâneos que apresentam e discutem os conceitos e conflitos mais relevantes da produção cultural. Busquei, da mesma forma, estudos que expusessem o processo histórico pelo qual se configuraram as políticas culturais do presente, tornando-me apta a identificar, entre os escritores de Alagoinhas, tensões entre o fazer local e o global que são mediadas pela atuação do Estado. São discussões que, à primeira vista, podem parecer distantes e desnecessárias à investigação do fazer literário, mas que se mostraram muito importantes na interpretação de como o estado da Bahia tem se posicionado diante de seus escritores.

3.1 A EMERGÊNCIA CONTEMPORÂNEA DAS POLÍTICAS CULTURAIS

O tempo presente tem sido objeto de pesquisa e discussão para estudiosos das mais diversas áreas. Nas ciências humanas e sociais, alguns dos pontos mais utilizados para descrever a vida contemporânea – como se pode verificar nas obras de autores como Hall (2000), Harvey (2006) e Santos (2006) – são o progresso técnico e científico sem precedentes, a velocidade de comunicações e transportes, a disseminação de um padrão cultural baseado no consumo, a fragmentação e o descentramento dos sujeitos e a emergência e fortalecimento de diversos movimentos identitários.

Hall (1997) explicita a centralidade de que foi investida a cultura nessas discussões. Para ele, a cultura – sistema ou código de significados que dá sentido às ações humanas – adquiriu a relevância que tem hoje devido à sua expansão em dois campos distintos, a saber, o substantivo e o epistemológico.

A expansão substantiva da cultura está relacionada à sua crescente centralidade em: a) circuitos globais de conhecimento, capital, bens e ideias, articulados através das tecnologias de informação e comunicação; b) transformações na vida cotidiana que decorrem das mudanças globais, como o tipo de ocupação profissional, o tamanho e a organização das famílias, o envelhecimento da população, o questionamento dos padrões de moralidade e a uniformização das imagens de mundo propagadas pela mídia; e c) a formação de identidades e subjetividades, que são interpretadas como a sedimentação de posições culturais assumidas ao longo do tempo.

A expansão epistemológica corresponde à chamada “virada cultural”: o deslocamento da cultura, no contexto das análises sociais, de variável dependente de fatores político-econômicos para uma posição mais central, constitutiva, ao lado de tais fatores – “[...] os objetos certamente existem, mas eles não podem ser definidos como ‘pedras’, ou como qualquer outra coisa, a não ser que haja uma linguagem ou sistema de significação capaz de classificá-los dessa forma, dando-lhes um sentido, ao distingui-los de outros objetos.” (HALL, 1997, p. 10). De maneira semelhante, os processos econômicos e sociais não podem ser compreendidos fora das práticas discursivas de que fazem parte.

Apresentada assim a importância que a cultura assume atualmente, não é difícil entender, como Hall (1997), o motivo de sua presença nos debates políticos. “Quanto mais importante – mais ‘central’ – se torna a cultura, tanto mais significativas são as forças que a governam, moldam e regulam.” (HALL, 1997, p. 15). É essa centralidade que justifica, também, as pesquisas acerca da regulação da cultura, que podem envolver tanto o Estado como as instituições de mercado.

No Brasil contemporâneo, esse tipo de discussão – envolvendo cultura, sociedade e política – tem sido concentrada em torno do tema *políticas culturais*, tema multifacetado e controverso que se impõe à compreensão da produção cultural atual. Barbalho (2005) menciona que a maioria dos trabalhos acadêmicos publicados no país aborda a temática sem dar uma definição explícita ao termo. Louvável exceção é feita à definição de Teixeira Coelho (1997), referência para o campo, que afirma que política cultural é um

[...] programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este

entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim, como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. (COELHO *apud* BARBALHO, 2005, p. 35).

Embora a repetindo, Barbalho (2005) faz algumas ressalvas a essa definição, como o risco de confundir política com gestão cultural – “[...] quando, na realidade, a primeira trata (ou deveria tratar) dos princípios, dos meios e dos fins norteadores da ação, e a segunda, de organizar e gerir os meios disponíveis para execução destes princípios e fins.” (BARBALHO, 2005, p. 36) – ou a necessidade de ter sempre em mente que as diretrizes são resultado de um confronto de forças políticas e não de consenso.

Outros pontos destacados por Barbalho (2005) são a relevância das indústrias culturais e das mídias para compreender o contexto cultural contemporâneo, bem como o erro em que se incorre ao tentar igualar público com estatal, excluindo instituições não-estatais e empresas privadas do processo de elaboração de políticas públicas de cultura. São pontos polêmicos que exigem, para uma participação efetiva no processo democrático de elaboração de políticas culturais, uma compreensão, ainda que superficial e panorâmica, dos fatores hoje envolvidos no campo da cultura.

3.1.1 Políticas culturais no contexto transnacional

Rubim (2012), buscando alguma convergência na polêmica sobre o surgimento das políticas culturais no Ocidente, fixa o período fundacional entre as décadas de 1930 e 1960, a partir de experimentos inaugurais da Espanha, da Inglaterra e da França. Este último – representado pela criação, em 1959, do Ministério dos Assuntos Culturais – tem sido mais estudado pela dimensão da organização estabelecida e por ter se constituído, historicamente, nos paradigmas iniciais de políticas culturais.

A intervenção no campo da cultura emergiu diante da perda do poderio cultural francês, no período posterior à II Guerra Mundial, e foi marcada pela inversão da relação que colocava a cultura como instrumento de dominação política – naquele momento, a cultura tornou-se a atividade-fim e a política, o recurso para atingi-la. A atuação do ministro André Malraux desenvolveu-se de forma a afirmar a responsabilidade que as autoridades públicas têm sobre a vida cultural de seus cidadãos e a garantir o acesso dos franceses às obras importantes para a humanidade, a difusão de seu patrimônio cultural e o estímulo à criação de “obras de arte e do espírito”.

No horizonte das ações ministeriais, portanto, estava a preservação, a difusão e o acesso ao patrimônio cultural francês e ocidental – estando este restrito às produções inscritas no cânone e então consideradas como cultura. A própria sociedade francesa, no bojo de questionamentos sociais mais amplos, voltou-se contra esse modelo elitista de cultura e mobilizou a instituição de uma “democracia cultural”, com o reconhecimento da diversidade de formatos expressivos, maior integração entre cultura e cotidiano e descentralização das intervenções estatais.

No contexto internacional, a inserção das assim criadas políticas públicas decorre principalmente das ações da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), que promove debates, forma pessoas e agenda temas no cenário político e cultural. Um primeiro momento de grande expressividade na história dessa instituição é o período que vai de 1970 a 1982, coincidindo com os movimentos de democratização da cultura na França. Segundo Rubim (2012, p. 21), essa primeira emergência é marcada pela questão nacional e importava “[...] assinalar e desenvolver o papel estratégico da cultura na construção e/ou consolidação do nacional.”

Em conferência realizada em 1970, os debates realizados pela UNESCO estimularam a atuação dos Estados e a participação ativa da população no campo cultural. Encontros regionais subsequentes destacaram a democratização da cultura e a identidade cultural. Em 1982, em nova conferência, afirmação e desenvolvimento cultural foram pontos importantes da pauta, que incluiu também a nova e ampla definição de cultura: conjunto de aspectos materiais e imateriais, como valores e modos de vida, que caracterizam um grupo social. Tal definição teria mais tarde grande repercussão nas políticas culturais de boa parte do globo, mas essas políticas seriam possíveis somente em um novo contexto social que estava apenas começando a se formar.

Um dos processos constituintes da contemporaneidade – a globalização – ganha especial abordagem através dos estudos de Milton Santos (2006). Em sua exposição, o autor coloca que o mundo globalizado advém do progresso técnico combinado com decisões políticas que fazem surgir a “mais-valia universal”. O conhecimento imediato do que acontece em todos os lugares faz o tempo ser experimentado como se fosse único e o progresso da ciência proporciona um conhecimento do planeta como jamais existiu. O pensamento não-hegemônico tende a desaparecer ou a permanecer de forma subordinada, em quase todos os contextos, e as pessoas são violentamente levadas a se submeter ao esquema ideológico da globalização.

O que Milton Santos (2006) historiciza e descreve com tamanha complexidade – em texto escrito na década de 1990 – alguns pesquisadores e críticos já problematizavam nas primeiras décadas do século XX. Foram estudiosos que, diante dos avanços da tecnologia, perceberam que a sociedade passava por transformações que teriam uma amplitude jamais vista, sobretudo por suas consequências políticas.

Horkheimer e Adorno (2009), no texto *O Iluminismo como mistificação das massas*, publicado no ano de 1947, analisam a produção de bens culturais, vinculando as transformações técnicas aos interesses econômicos e políticos que direcionam seu uso e progresso. Discutem o funcionamento da *indústria cultural*, conceito que gerou intenso debate – principalmente nos campos acadêmicos que se detêm sobre os meios de comunicação de massa – e que ainda hoje se mostra bastante fecundo.

O que Adorno refere como indústria cultural – ainda que sem explicitar uma definição precisa para a expressão – é a rede de empresas que se dedicam à produção, distribuição e venda ou concessão de bens culturais, administrando-os. Suas reflexões são suscitadas pelos desenvolvimentos observados no cinema, em revistas que divulgam fatos das vidas de seus astros, no rádio e na música, especialmente na difusão do *jazz* como ritmo privilegiado. Estando na década de 1940 e tendo migrado para os Estados Unidos da América em razão dos perigos da Segunda Guerra Mundial, relaciona dois contextos diferentes: a Alemanha fascista e os países democráticos liberais que vivenciam o capitalismo na fase de constituição dos grandes monopólios.

A argumentação do texto parte da contestação de duas ideias que se pretendia disseminar na época: que as transformações culturais recentes (como o abandono de crenças e as novas formas de conhecimento) haviam gerado o caos e que elas podiam ser explicadas em função de avanços tecnológicos. Horkheimer e Adorno (2009) apontam, por um lado, que não há caos, mas semelhança, em todos os setores, em países autoritários e liberais, sendo tal semelhança produzida propositalmente pela indústria cultural, que já nem se disfarçava; por outro lado, afirmam que utilizar o descompasso entre os poucos capacitados que produzem e o grande grupo que consome, para justificar a uniformização, é mascarar que a racionalidade técnica corresponde à racionalidade da dominação.

Para os autores, a tarefa basilar da indústria cultural é convencer os indivíduos da identidade existente entre universal e particular, pois desejos semelhantes são satisfeitos por produtos semelhantes. Na intenção de controlar as consciências individuais, absorver e guiar a espontaneidade, seus chefes executivos empenham-se em fazer dos produtos culturais a duplicação e o modelo da vida, excluindo tudo o que possa destoar do modelo de consumidor

pretendido. “Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema.” (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 10).

Cabe à indústria cultural ocupar o trabalhador durante o tempo livre, mantendo-o sob a mesma racionalidade que orienta sua produção. A atividade de adaptar os dados imediatos ao sistema da razão, que o filósofo Kant atribuía aos sujeitos, é assumida então por essa indústria, que se encarrega de classificar os objetos do mundo.

A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente. (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 10).

A técnica deve reduzir a tensão entre a imagem e a vida cotidiana, transformando a rotina em natureza:

A rara capacidade de sujeitar-se minuciosamente às exigências do idioma da simplicidade em todos os setores da indústria cultural torna-se o critério da habilidade e da competência. Tudo o que estes [atores e diretores] dizem e o modo como o dizem deve poder ser controlado pela linguagem cotidiana, como no positivismo lógico. (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 12).

Aqui se evidencia a fina articulação entre os setores. Os diretores da indústria cultural não passam de integrantes dos mesmos grupos que governam os segmentos mais poderosos da economia, sendo deles dependentes. As firmas são interligadas e defendem os mesmos interesses. Todos contribuem para a manutenção da mesma imagem de mundo, e quem não pactua com ela não é aceito no circuito cultural.

Essa recusa, entretanto, não aparece ao consumidor. Diante dele, a indústria mostra-se aberta ao novo e ao diferente. Produtos que, nos aspectos mais importantes, são os mesmos, são apresentados em versões levemente diferenciadas, atendendo a classes sociais diversas e sustentando a ilusão da possibilidade de escolha; ou se sucedem no tempo, dentro de um rol limitado de opções, dando a impressão da novidade: “Nada deve permanecer como era, tudo deve continuamente fluir, estar em movimento. Pois só o triunfo universal do ritmo de produção e de reprodução mecânica garante que nada mude, que nada surja que não possa ser enquadrado.” (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 17).

Na ocupação do tempo livre, tanto o humor quanto a tragédia servem à dominação do operário. Este busca diversão para se subtrair ao trabalho e assim poder suportá-lo no dia seguinte. A indústria cultural utiliza-a para desestimular a busca de sentido e a resistência:

Divertir-se significa estar de acordo. A *diversão* é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de toda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo. Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. A libertação prometida pelo entretenimento é a do pensamento como negação. (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 25).

Nesse sentido, os produtos culturais recorrem a e reforçam as ações habituais, a simplicidade do cotidiano, exigindo o mínimo de esforço e evitando a formação de ideias centrais. Os desenvolvimentos devem ser sucessivos e dispensar o confronto entre o todo e as partes. O enredo deve conciliar o homem com a sociedade e evidenciar a inutilidade da resistência.

Ao lado disso, cinema e revistas fomentam-se mutuamente através da publicidade de seus astros – todo roteiro é apenas um pretexto para mostrá-los. Tipos comuns, descobertos por caçadores de talentos e depois lançados pelos estúdios, são os tipos ideais da classe média: “A indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico. Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar. [...] Em lugar da via *per aspera ad astra*, que implica dificuldade e esforço, cada vez mais penetra a ideia de prêmio.” (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 26).

Diante desse “idioma da simplicidade”, que busca duplicar a realidade nos bens culturais para controlar os indivíduos, surge o problema da transformação da arte em mercadoria, que Horkheimer e Adorno (2009) discutem questionando o próprio conceito de arte anterior à indústria cultural. Para esses autores, esta última não passa de um desdobramento do liberalismo e a dissolução da vida humana efetuada com o uso da técnica é apenas a conclusão do processo burguês de pseudo-individualização. O indivíduo é fictício, produto do aparato econômico e social:

O burguês, para quem a vida se divide em negócios e vida privada, a vida privada em representações e intimidade, a intimidade na repugnante comunidade do matrimônio e na amarga consolação de estar completamente só, separado de si e de todos, virtualmente já é o nazista, ao mesmo tempo entusiasta e injuriante, ou o moderno habitante das metrópoles, que só pode conceber a amizade como *social contact*, como a aproximação social de indivíduos intimamente distantes. (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 34).

O estilo genuíno, que os historiadores da arte apontam como falta imperdoável nos produtos da indústria cultural, não passava de uma maneira de, ressaltando a diferença entre os indivíduos, reforçar a dominação social. A unidade na produção de cada artista e sua relação orgânica com o meio particular em que vivia eram uma representação ideológica da realidade. O que a indústria cultural faz, ao dissolver a tensão entre o universal e o particular,

é remeter a organicidade a outro nível, fazendo da coerência entre suas manifestações a base da identidade entre cultura e indivíduo.

Também a transposição da arte para a esfera do consumo não é, na indústria cultural, senão o ápice de um processo iniciado nas primeiras fases do capitalismo. O próprio fato de reconhecer a arte como fenômeno distinto na vida social já denuncia alguma forma de administração da cultura. Diante da economia de mercado em formação, cabia à arte liberar do princípio da utilidade, questionar o racionalismo, revelar a negatividade da cultura e ressaltar o valor de uso em contraposição ao valor de troca. Era, dessa maneira, invendável, apesar de ter sido sempre vendida, apesar de os artistas produzirem atendendo aos interesses dos aristocratas que custeavam sua produção. Nas palavras de Horkheimer e Adorno (2009, p. 36): “O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece – socialmente – a arte burguesa: inutilidade para os fins estabelecidos pelo mercado.”

A integração da arte ao mercado não é, portanto, invenção da indústria cultural:

Mas com a acessibilidade dos produtos “de luxo” em série e com seu complemento, a confusão universal, tem início uma transformação no caráter de mercadoria da própria arte. Esse caráter nada tem de novo: só o fato de se reconhecer expressamente, e o de que a arte renegue a própria autonomia, enfileirando-se com orgulho entre os bens de consumo, tem o fascínio da novidade. A arte como domínio separado foi possível, desde o início, apenas como burguesa. Mesmo a sua liberdade, como negação da funcionalidade social que se impõe pelo mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia mercantil. (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 35).

Contraditoriamente, nesse momento em que a arte assume seu caráter de mercadoria, o que deve tornar-se invisível é o próprio mercado enquanto forma de dominação. Ao articular os diversos produtos culturais e oferecer ao consumidor uma imagem do mundo capitalista como natural e imutável, a indústria cultural dissimula e previne a resistência à exploração do trabalho que possibilita o lucro. “[...] o gênero de mercadoria arte, que vivia do fato de ser vendida, e de, entretanto, ser invendável, torna-se – hipocritamente – o absolutamente invendável quando o lucro não é mais só a sua intenção, mas o seu princípio exclusivo.” (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 37).

Excelência da indústria cultural da época, o desenvolvimento do rádio – que oferece gratuitamente audiências de músicas clássicas – explicita esse processo:

Incorporando completamente os produtos culturais na esfera das mercadorias, o rádio renuncia a colocar como mercadorias os seus produtos culturais. Ele não cobra do público na América taxa alguma e, assim, assume o aspecto enganador de autoridade desinteressada e imparcial, que parece feita sob medida para o fascismo. (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 37).

O objetivo da incorporação da arte ao mercado não é, portanto, a venda individual dos produtos – o lucro é alcançado de forma indireta, principalmente através de anunciantes – mas a afirmação de todo o sistema econômico.

Segundo Horkheimer e Adorno, é função da indústria cultural manter os indivíduos sob controle, fazê-los acreditar nas promessas de fortuna que advêm dos filmes e das biografias dos astros, e nesse propósito a publicidade conta como elemento indispensável. A propaganda (que no início do capitalismo servia para orientar o comprador e para fazer conhecido o novo fornecedor), diante do fim do livre mercado, passa a dar suporte ao domínio do próprio sistema. A publicidade, que não se permite dispensar a nenhuma empresa, funde-se à indústria cultural e passa a cumprir a tarefa de manter o circuito fechado, assim como o fazem, em outros setores, os conselhos econômicos:

Só quem pode rapidamente pagar as taxas exorbitantes cobradas pelas agências publicitárias, e, em primeiro lugar, pelo próprio rádio, ou seja, quem já faz parte do sistema, ou é expressamente admitido, tem condições de entrar como vendedor no pseudo mercado. [...] A publicidade é hoje um princípio negativo, um aparelho de obstrução, tudo o que não porta o seu selo é economicamente suspeito. (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 39-40).

Da leitura de Horkheimer e Adorno resulta a conclusão de que a arte participa do sistema capitalista, sendo por ele regulada através da indústria cultural. Eles denunciam a colonização do campo cultural pela técnica e economia capitalista; não que a novidade seja a transformação da cultura em mercadoria, mas o surgimento de um corpo administrativo apoiado em um poderoso meio técnico.

Sem entrar na complexa discussão acerca do conceito de arte, porém observando a articulação entre cultura e mercado em anos mais recentes, Rubim (2012) destaca como a submissão dos *bens culturais* à lógica de mercado esteve no cerne de ações dos organismos internacionais na passagem do século XX para o século XXI – ações que configuraram o segundo momento de forte atuação da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). As décadas de 1980 e 1990 foram marcadas pela predominância de diretrizes neoliberais nos governos de países desenvolvidos ou em desenvolvimento: o Estado deveria ser reduzido ao mínimo possível e o mercado autorregulado seria suficiente para ordenar a vida social. Seguindo essa lógica, os governantes reunidos na Organização Mundial do Comércio (OMC) pretendiam incluir os serviços e bens culturais nos acordos de livre comércio, o que provocou reações em alguns países.

Dupin (2009, p. 13) explicita com bastante clareza a mesma questão:

Todos reconhecem que a globalização econômica e financeira, e principalmente o progresso das tecnologias de informação e de comunicação, ao facilitar a circulação dos bens e serviços culturais, favorece o contato e o intercâmbio entre as culturas.

Isso não representa um problema em si, já que a cultura, assim como a identidade, é construída na interação. O problema é que essa interação tem acontecido de maneira profundamente desigual, com um fluxo de bens e serviços culturais direcionado principalmente dos países desenvolvidos para os países em desenvolvimento. O exemplo mais visível desse desequilíbrio é a oferta de filmes no mundo, pois as grandes produtoras cinematográficas são norte-americanas e detêm algo como 90% do mercado mundial do audiovisual (filmes e programas para televisão).

Rubim (2012) relata como o debate era notório em 1993, quando a expressão *exception culturelle* (exceção cultural), acionada pela França, era utilizada para afirmar que a cultura não podia ser tratada como uma mercadoria qualquer. Nos termos de Dupin (2009), configurava-se um amplo debate internacional sobre o duplo aspecto dos bens e serviços culturais: econômico – pois tem participação crescente nas atividades de indústria e comércio – e simbólico – uma vez que envolve valores, referências e estilos de vida.

Nos anos seguintes, a UNESCO firmou-se como espaço privilegiado para essas discussões, reavivando a noção de diversidade cultural que já a animara na década de 1970:

Pouco depois, com a ampliação da discussão, busca-se uma alternativa à inserção da cultura no âmbito da OMC e cada vez mais a UNESCO aparece como lugar alternativo e mais apropriado para acolher e tratar da regulação da cultura no cenário contemporâneo. De modo simultâneo a este processo, o conceito *exception culturelle* vai perdendo fôlego e uma outra noção, diversidade cultural, ocupa seu lugar, como termo mais adequado ao embate travado. Este último termo não se constitui com base na sempre fragilizada perspectiva de ser tomado como uma exceção, antes ele assume visível positividade, quando inscrito na proposição de que a diversidade cultural é uma das maiores riquezas da humanidade e dos povos. (RUBIM, 2012, p. 23).

Segue-se, então, uma série de ações e documentos agenciados pela UNESCO, dos quais podem-se destacar, com base em Dupin (2009) e em Rubim (2012): a publicação do relatório *Nossa Diversidade Criadora*, em 1996, que forneceu subsídios para a reflexão sobre a relação entre cultura e desenvolvimento; a *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, de 2001, que expôs os princípios de atuação da instituição; a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, de 2003, complementando a Convenção de 1972 que protege o patrimônio material; e a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, de 2005.

Detendo-se sobre esta última, Dupin (2009) observa que, se a palavra proteção está presente já desde o título, é porque a diversidade cultural corre perigo. A autora identifica duas ameaças: na dimensão simbólica, a subordinação cultural possibilitada pela cultura de massa; na dimensão econômica, a defasagem tecnológica entre países e o desequilíbrio do comércio internacional.

Diante dessas ameaças, constantemente reforçadas pelo movimento de liberalização das trocas comerciais empreendido pela Organização Mundial do Comércio (OMC), a

Convenção reafirma o direito soberano dos Estados de formular e implementar políticas destinadas a proteger e promover a diversidade cultural em seus territórios, não se subordinando (apesar de evitar o choque) esta norma a nenhuma outra de vigência internacional. Seus princípios são a igual dignidade de todas as culturas; o respeito pelos direitos humanos e pelas liberdades fundamentais e de expressão, informação e comunicação; a abertura e o equilíbrio entre as culturas; o acesso equitativo às expressões culturais; a complementaridade entre os aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento; e o desenvolvimento sustentável.

Dupin (2009) ressalta ainda, na Convenção, o papel ativo que é atribuído à sociedade civil e a criação de uma estrutura – que conta com uma secretaria, a Conferência das Partes e o Comitê Intergovernamental, este responsável pela operacionalização das diretrizes definidas. Um fundo internacional próprio também foi implementado; porém, sendo de participação voluntária, a carência de recursos é um dos desafios que se impõem à ampliação das atividades em prol da diversidade cultural.

De modo complementar a essas considerações feitas acerca do debate internacional sobre políticas culturais, Côtres (2012) enfatiza o papel da sociedade civil no processo de defesa da diversidade cultural. O ponto inicial de sua apresentação é a promulgação, em 1948, da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, pela recentemente criada Organização das Nações Unidas (ONU). No contexto da recuperação de muitos países após a violência sem precedentes da II Guerra Mundial, essa declaração expressa o inalienável valor da pessoa humana, propondo-se os países membros a defender a dignidade igualitária de direitos de todos os homens e mulheres.

Entretanto, a promulgação da Declaração não impediu os efeitos negativos dos imperialismos econômico e cultural dos países mais ricos sobre os mais pobres. A colonização e a dependência que foram estendidas a amplas áreas em distintos continentes geraram dificuldades – que persistem em algum grau até os dias atuais – ao reconhecimento da diversidade cultural e à participação cidadã. As ações e pronunciamentos feitos pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), desde a década de 1970, com a intenção de alertar para a necessidade de equilíbrio nos fluxos de informação, cultura e tecnologia não tiveram efeito significativo sobre os grupos econômicos que dominam a indústria cultural.

Côtres expõe como essa situação provocou a mobilização social:

Desde a década de 1970, no interior dos Estados Nacionais e nas relações internacionais, os movimentos étnico-culturais passaram a criticar os estereótipos e a violação dos Direitos Humanos, como fez Domentila Chugara, em 1975, quando

denunciou a dominação e exploração dos trabalhadores da extração de minérios na Bolívia, durante a Conferência Mundial do ano internacional da mulher, organizada por iniciativa da ONU, no México. [...]

Diante dos inúmeros desafios, se explicitaram as lutas, às vezes invisíveis, de mulheres e homens originários de diversos grupos étnico-culturais que foram conquistando, vivenciando avanços e retrocessos políticos, ao longo do tempo. (CÔRTEZ, 2012, p. 142-143).

As lutas étnico-culturais, por vezes associadas a questões ecológicas, continuaram a acontecer a partir de iniciativas locais ou através de articulações entre diversos grupos, sejam em encontros presenciais, sejam por meio de redes informáticas. Após a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, proclamada pela UNESCO em 2001 – segundo Côrtes (2012), motivada pelos acontecimentos de 11 de setembro, nos Estados Unidos –, a discussão sobre a diversidade cultural acentuou-se, tanto nas tradicionais instâncias de negociação intergovernamental, quanto em novos espaços criados, como o Fórum Cultural Mundial.

Contudo, mais uma vez, a eficácia das ações da UNESCO mostrou-se questionável e a intenção de dar força de lei à Declaração de 2001 exigiu intensa negociação para chegar ao texto final da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, definido em 2005. Como a Convenção, para ganhar a força necessária aos efeitos pretendidos, precisa ser ratificada dentro de cada Estado nacional, respeitando suas leis e casas legislativas, Côrtes (2012) – como também o fez Dupin (2009) – esclarece que a proteção e a promoção da diversidade cultural ainda dependem do rompimento de fortes barreiras sócio-políticas e comerciais.

Portanto, embora Rubim (2012) adote uma postura mais discreta ao relatar fatos marcantes da história das políticas culturais no contexto transnacional, tanto Côrtes (2012) quanto Dupin (2009) evidenciam que seus limites dependem mais das forças econômicas que de organizações ou movimentos exclusivamente culturais. Diante desse relato e considerando as proporções da indústria cultural nos dias de hoje, parece-me inegável que os princípios e intenções assumidos nos debates da UNESCO têm relevância muito reduzida na prática. É fácil vê-los refletidos em programas especiais de governo, de impacto local, mas não tive ainda a oportunidade de observar um grande projeto da indústria do audiovisual, por exemplo, que foi proibido ou limitado porque ameaçava a diversidade cultural de um país ou região. Em outras palavras, a diversidade cultural parece ser protegida e promovida, desde que essa proteção e promoção não interfiram nas ações dos grandes empresários.

Vendo por outro ângulo e tendo em mente as formulações de Horkheimer e Adorno (2009), percebo que a grande indústria não só acolheu como transformou em produtos a diversidade cultural. É o que ocorre, por exemplo, em filmes hollywoodianos que tematizam

personagens, costumes ou histórias de povos tradicionais dos vários continentes, comunidades populares ou que abordam questões de gênero; e também o que justifica a prioridade dada a canais interativos e produtos personalizáveis. Integrando o novo para continuar a mesma, a indústria cultural acatou, a seu modo, os clamores em defesa da diversidade, usando o discurso contestatário a seu favor. E assim, protestos e questionamentos de numerosos grupos ao longo do século XX foram ouvidos, reconhecidos, coordenados, fortalecidos e, ao menos temporariamente, apaziguados.

Resta-nos questionar, como fariam talvez Horkheimer e Adorno, a quem têm servido as ações da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Na minha interpretação (a que certamente falta uma fundamentação mais consistente, inviável neste estudo panorâmico), mais aos grandes empresários do que aos movimentos populares, para quem os ganhos ou as mudanças têm sido sempre insatisfatórios.

3.1.2 Políticas culturais no Brasil

No capítulo anterior, apresentei brevemente a história das políticas culturais no Brasil, com recurso a Freire (2010) e a documentos produzidos pelo Ministério da Cultura (MinC), em anos recentes. Neste momento, após delinear o objeto de pesquisa e discorrer sobre o contexto global a que se vinculam essas políticas, retomo o caso brasileiro para, a partir das considerações de Rubim (2008), de Barbalho (2007) e de Silva e Dutra (2011), oportunizar observações mais críticas a seu respeito.

Rubim (2008) propõe-se a analisar as políticas culturais no Brasil durante o governo Lula/Gil (2002-2008), objetivo que considera possível apenas diante de uma revisão histórica do setor. Segundo ele, os desafios do campo cultural brasileiro foram construídos ao longo de séculos, podendo ser identificados ao processo de superação de tristes tradições, sintetizadas em *ausência, autoritarismo e instabilidade*.

A ausência do poder público em relação à cultura, primeira tradição, remonta aos tempos da colônia, em que a metrópole determinava não só a perseguição das manifestações indígenas e africanas, como a proibição de instalação de equipamentos e funcionamento de atividades dos brancos. Após a independência, atitudes pessoais e esporádicas de D. Pedro II não chegavam a ser políticas, e a cultura era vista como privilégio ou ornamento. O primeiro período republicano conheceu ações esporádicas no campo do patrimônio e, no intervalo de 1945 a 1964, emergiram iniciativas isoladas (embora algumas de maior repercussão) que por vezes impulsionavam a cultura popular. Na Nova República, optou-se pela instituição de leis

e programas de renúncia fiscal, transferindo as decisões do Estado para o poder privado, ainda que com o uso de dinheiro público.

A atuação firme e presente do Estado na cultura foi percebida apenas nos períodos autoritários, o que sinaliza para a segunda tradição brasileira: o autoritarismo.

Por certo tal atuação visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico; submetê-la aos interesses autoritários; buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade. Esta maior atenção significou, sem mais, enormes riscos para a cultura. Mas, de modo contraditório, a “valorização” também acabou criando uma dinâmica cultural e de políticas culturais que trilhou as fronteiras possíveis das ditaduras, quando não extrapolou estes limites. (RUBIM, 2008, p. 54-55).

Tanto na ditadura de Getúlio Vargas quanto na ditadura dos militares, pôde-se verificar o esforço para a criação de legislação e organismos específicos para a cultura, embora não articulados entre si. A gestão Vargas/Capanema abriu espaço para o cinema e para a radiodifusão; enquanto no governo dos militares foi implantada a infraestrutura necessária para a cultura midiaticizada. É deste último período o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, rigidamente controlada pelo Estado.

Rubim (2008), entretanto, não vê o autoritarismo apenas como dificuldade do governo em adotar medidas significativas de acordo com procedimentos democráticos; mas também como aspecto historicamente impregnado na sociedade brasileira, desigual e elitista, para a qual as manifestações populares, indígenas, afro-brasileiras e midiáticas não eram (com exceção de algumas iniciativas) dignas de serem chamadas de cultura.

Este elitismo se expressa, em um plano macro-social, no desconhecimento, perseguição e aniquilamento de culturas e na exclusão cultural a que é submetida parte significativa da população. Ele está entranhado em quase todos os poros da sociedade brasileira. Por exemplo, nas concepções do que pode ser definido como cultura, subjacentes às políticas culturais empreendidas. (RUBIM, 2008, p. 57).

A terceira tradição do campo cultural brasileiro – a instabilidade – revela-se na fragilidade institucional: cada novo governo desmantela as instituições e experiências de seus antecessores. Raros e relativamente isolados são os órgãos que conseguiram permanecer durante anos ou mesmo décadas. A cultura só foi objeto de um ministério nacional específico em 1985, que foi transformado em secretaria no período de 1990 a 1993, voltando a ser ministério, como é atualmente. De 1985 a 1994, foram dez dirigentes diferentes, um por ano, fato que por si mesmo aponta para a falta de continuidade das ações. Nos anos de 1994 a 2002, dos governos do presidente Fernando Henrique Cardoso, houve apenas um ministro da Cultura, Francisco Weffort, que, contudo, não privilegiou as medidas necessárias à institucionalização do setor.

Outra causa da instabilidade foi a incapacidade de os governantes formularem e implementarem ações de longo prazo, que fossem além dos limites de cada governo. O caminho para essa implementação passa pela superação do autoritarismo e pela participação cidadã: uma vez que o executivo discute e negocia com a sociedade civil, as diretrizes democraticamente estabelecidas deixam de ser política de governo e passam a ser política de Estado, que devem ser programadas e cumpridas independentemente de que grupo ou partido assuma os mandatos.

Essas são, segundo Rubim (2008), as três tradições que, sinteticamente, caracterizam o setor que o presidente Luiz Inácio Lula da Silva colocou, em 2003, sob a responsabilidade do ministro Gilberto Gil. O referido pesquisador observa que os discursos de Gil no primeiro ano de mandato apontam para seu enfrentamento: em relação à ausência, critica a política de incentivos fiscais e defende o papel ativo do Estado na formulação e implementação de políticas de cultura; contra o autoritarismo, adota um conceito abrangente de cultura, que engloba a diversidade de manifestações; para superar a instabilidade, assume o desafio de agir democraticamente na construção de políticas realmente públicas.

Ao contrário do que aconteceu a outros ministros, afirma Rubim (2008), a prática de Gilberto Gil confirmou seu discurso, através de medidas que proporcionaram maior conexão com a sociedade, abertura para modalidades de cultura que não a culta (atenção e apoio a culturas indígenas, afrodescendentes, populares, de afirmação sexual, digitais e midiáticas audiovisuais, por exemplo), investimento na área da economia da cultura e da economia criativa, sistematização de informações culturais, reforma administrativa, descentralização das atividades, criação e desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura e do Plano Nacional de Cultura, além da ampliação, ainda que insuficiente, dos recursos públicos destinados ao Ministério.

As superações relatadas, diante da história brasileira, não podem ser consideradas uma solução final e convivem com limitações e desafios. Um deles é a abrangência do conceito de cultura, que não deixa de ser uma dificuldade para a delimitação institucional do Ministério. Outros são, ainda segundo Rubim (2008), continuar a reforma administrativa; consolidar os canais de participação da sociedade civil; insistir na distribuição equitativa, no espaço brasileiro, de equipamentos e recursos humanos, materiais e financeiros; ampliar, distribuir e qualificar o quadro funcional; implantar e fortalecer uma política de financiamento que desloque de fato o poder decisório do mercado para o Estado; e aumentar os recursos financeiros.

Uma leitura que se soma, porém diverge a partir de certo ponto, da de Rubim (2008) é a interpretação feita por Barbalho (2007) das políticas culturais no Brasil. Sua discussão parte do acionamento dos conceitos de identidade, diversidade e diferença pelos discursos oficiais do governo federal, particularmente nos momentos em que houve uma intervenção sistemática no campo da cultura: a Era Vargas, o regime militar instaurado em 1964, o estado-nação neoliberal das décadas de 1980 e 1990 e o governo Lula.

Um dos principais objetivos de Getúlio Vargas, após a Revolução de 1930, era construir um sentimento nacionalista, unindo a população antes dispersa em torno de uma só visão de homem brasileiro.

Há a tentativa de criar uma “cultura do consenso” em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma “cultura nacionalista” é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime. Para implementar tais tarefas, o Estado getulista promove a construção institucional de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas possam trabalhar em prol do caráter nacional. (BARBALHO, 2007, p. 40).

Era imperativo, na época, além de manter certa continuidade com o passado intelectual, romper com a visão racista sobre o povo brasileiro – visão que o caracterizava como “preguiçoso, insolente e pouco capacitado”. Tal rompimento foi efetuado com recurso ao livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, que transforma a mestiçagem em trunfo, ao invés de degradação. A mistura entre branco, índio e negro passa a ser difundida como característica positiva e a cultura popular mestiça vira símbolo nacional. Descolado de suas condições de produção, o folclore é enaltecido e o fruto do amálgama cultural – o homem cordial e pacífico – torna-se a identidade do brasileiro.

Se no período getulista a nação brasileira foi criada – continua Barbalho (2007) –, coube aos militares, a partir de 1964, promover sua integração. Mais uma vez, a cultura foi percebida como elemento básico de afirmação da nacionalidade. A cultura popular continuou sendo o elemento central do mito do homem brasileiro, com a diferença de que no momento se reforçava a ideia de unidade na diversidade. O governo federal tornou-se o guardião da identidade brasileira, de sua cultura “democrática, harmônica, espontânea, sincrética e plural”.

Nesse cenário é que foram criados o Conselho Federal de Cultura (1966) e a Política Nacional de Cultura (PNC, 1975) – ambos alicerçados na contribuição de intelectuais renomados e conservadoristas. A política cultural fundava-se na defesa da cultura brasileira sincrética e na formação de homens integrados harmoniosamente na vida em sociedade.

O objetivo principal da PNC, defender e valorizar a cultura brasileira, se desdobra em cinco objetivos básicos: 1. O conhecimento – imprescindível na sua revelação do âmago e da essência do homem brasileiro, de sua vida e cultura; 2. A preservação dos bens de valor cultural – para manter perene o núcleo irredutível e autônomo da memória e da cultura nacionais; 3. O incentivo à criatividade; 4. A difusão das

criações e manifestações culturais; 5. A integração – fundamental para, além das diversidades (regionais) e adversidades (influências estrangeiras), se plasmar e fixar a personalidade harmônica brasileira e a sua segurança, convergindo com os interesses da política de segurança nacional. (BARBALHO, 2007, p. 45).

Radicalmente diferente é a postura dos primeiros presidentes após a redemocratização do país, chegando ao extremo da extinção do MinC e de instituições como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no governo Collor de Mello. Para Barbalho (2007), descontado o excesso, esse período não foi completamente destoante dos anos em que José Sarney, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso estiveram na Presidência da República. O foco era o mesmo: introduzir a cultura na esfera da produção e criar um mercado nacional de artes. O financiamento da cultura através de renúncia fiscal, o desenvolvimento do *marketing* cultural e a profissionalização de agentes culturais são traços marcantes desse período, sintetizado no *slogan* oficial *Cultura é um bom negócio*.

A lógica do mercado termina por pautar a discussão acerca da identidade nacional e da diversidade cultural. O governo FHC [Fernando Henrique Cardoso] não está preocupado com a “segurança nacional”, nem, portanto, com a integração e a salvaguarda da cultura brasileira, mas com a formação de um mercado nacional e internacional para os diversos bens culturais produzidos no país. (BARBALHO, 2007, p. 50).

As questões que o Executivo se coloca não envolvem, assim, a proteção da identidade nacional diante da invasão de produtos culturais estrangeiros, mas a defesa do mercado interno e a conquista do mercado externo através da qualidade da cultura brasileira, advinda de sua riquíssima diversidade.

A gestão Lula/Gil, se continua valorizando a diversidade, deixa de enfatizar o mercado para defender a participação democrática e inclusiva da população na produção e fruição de bens culturais.

A diversidade não se torna uma síntese, como no recurso à mestiçagem durante a era Vargas e na lógica integradora dos governos militares, nem se reduz à diversidade de ofertas em um mercado cultural globalizado. A preocupação da gestão Gilberto Gil está em revelar os brasis, trabalhar com as múltiplas manifestações culturais, em suas variadas matrizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais etc. (BARBALHO, 2007, p. 52).

A criação da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural – acrescenta Barbalho (2007) – sinaliza com a grande importância dada ao tema na nova gestão. Outro fato notável é a participação ativa do Brasil nos debates internacionais e parcerias firmadas com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), assim como a criação de programas nacionais com o objetivo de incluir grupos anteriormente marginalizados das ações estatais.

Embora reconhecendo que a nova postura do Executivo Federal difere das assumidas nos períodos totalitários (já que não se busca mais uma síntese das diversidades), Barbalho observa – e aqui sua crítica se afasta do pensamento de Rubim (2008) – que a gestão de Gilberto Gil não rompe com a busca da harmonia entre os brasis. “Não se coloca na sua radicalidade (no sentido de raiz e não de sectarismo) a questão da identidade em seu conflito com a alteridade, com a diferença. [...] Acontece que a diversidade não dá conta dos conflitos entre as culturas.” (BARBALHO, 2007, p. 56). Nesse sentido, tanto o discurso oficial brasileiro quanto o discurso da UNESCO recomendam o respeito e a tolerância, ignorando as experiências culturais inconciliáveis e os antagonismos que atravessam a sociedade. Essa negação dos conflitos tem – como pude notar no caso em estudo – repercussão relevante nas práticas direcionadas pelo poder público.

Outras ausências e silenciamentos do Ministério da Cultura (MinC) no governo Lula são apontados por Silva e Dutra (2011), que também ressaltam traços de continuidade em relação à gestão anterior. Para eles, as leis de incentivo à cultura, tão debatidas por transferir a empresas privadas o poder de decisão sobre os recursos públicos, estão no centro de um sistema que considera bem cultural apenas aquilo que pode ser convertido em mercadoria. O conceito de cultura como algo abrangente, totalizante, que perpassa outras áreas como economia, política, ciência ou tecnologia, frequentemente é afirmado nos discursos oficiais, porém não se reflete nas práticas. A justificativa de que é preciso limitar seu âmbito de ação para garantir a efetividade imediata termina encobrendo o fato de que outros objetos ou processos poderiam ser selecionados para ser tratados como cultura.

Na medida em que os defensores da especificação das áreas de atuação reconhecem que o conceito abrangente implica a totalidade das relações sociais mas, ao mesmo tempo, alegam ser impraticável criar políticas de longo prazo transversalmente eficazes, eles não oferecem nenhuma justificativa para que a delimitação recaia naturalmente em um determinado conjunto de bens culturais e não em qualquer outro. Dito de outra maneira, o microuniverso das atividades incentivadas pelos diversos tipos de mecenato é tão cultural como seria qualquer outro que não se encaixasse no modelo incentivo-financiamento-mecenato. (SILVA; DUTRA, 2011, p. 98).

O que os autores destacam é a recusa dos formuladores das políticas culturais em discutir propostas mais abrangentes de atuação, a exemplo de outros Ministérios brasileiros, como o da Educação, que assumiu o desafio de lidar com os problemas da universalização e da qualidade simultaneamente. Fechados no argumento da necessidade de circunscrição, os intelectuais da área abdicam do esforço de pensar a cultura no seio das relações sociais.

Tal posicionamento tem consequências sobre os objetivos e a estruturação de toda a política pública de cultura. Reduzida a cultura ao formato de mercado, resta ao Estado a

função de área meio, de facilitador – um papel recusado por outras áreas que prestam serviços públicos, como a saúde e a segurança, por tratar como gastos suas atividades-fim.

[...] nossas políticas públicas de cultura vêm sendo construídas incorporando a noção de área meio como adequada ao tipo de atuação que seria possível empreender: sobressai um Ministério da Cultura (MinC) “enxuto”, obrigado a funcionar com o mínimo de estrutura de prestação direta de serviços, e suficientemente competente para não desperdiçar sua sempre minúscula fatia do orçamento público anual expandindo sua própria infraestrutura. (SILVA; DUTRA, 2011, p. 99).

Silva e Dutra (2011) acrescentam que, além de abrir mão de um fortalecimento institucional mais localizado, os anos de limitação do papel do Ministério ao de facilitador do mercado também levaram seus agentes a perder a capacidade de intervir em questões que, por sua transversalidade, são eminentemente culturais. Concentrado em objetos tradicionais como textos, músicas e obras arquitetônicas, o MinC tem se recusado a estender suas ações a temas como o da propriedade intelectual nas áreas tecnológicas, em uma clara demonstração de que a abordagem antropológica da cultura não passa dos preâmbulos ao conteúdo de suas iniciativas. Falta investimento em estudos, falta a discussão sobre o processo histórico em que emergem os sentidos da cultura.

Com a reorientação do MinC a partir do governo Lula, a função do Estado como formulador e executor de políticas públicas começou a ser revista. Entretanto, alertam os pesquisadores, a opção por ações que exibissem resultados a curto prazo impediu rompimentos significativos em relação ao modelo anterior, cujo principal eixo é o mercado.

No médio e longo prazos, o MinC poderia ter procurado fomentar o reaparelhamento de seus próprios organismos (fosse em termos de contratação e treinamento de pessoal efetivo fosse em termos da aquisição de equipamentos e reforma de edificações) bem como incentivado o mesmo tipo de atitude nos demais entes federativos. Simultaneamente, poderia ter iniciado um debate público sobre a forma e as ênfases que uma política pública de cultura de Estado deveria assumir para os próximos 30 ou 40 anos. (SILVA; DUTRA, 2011, p. 101).

Somando-se a essas limitações históricas do contexto brasileiro, o alinhamento do país às propostas dos organismos internacionais veio consolidar a negligência de uma discussão mais aprofundada sobre a cultura. Silva e Dutra (2011) destacam como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) tem atuado no sentido de normatizar a compreensão do que é cultura – enfatizando, como vimos acima, sua importância como fator de desenvolvimento social. Instrumentalizada em função da economia ou da construção da cidadania, a cultura continua merecendo dos gestores federais o mesmo tratamento limitado dos anos anteriores.

No escopo do meu trabalho, a historicização e a crítica das políticas culturais no Brasil feitas por esses estudiosos adquirem importância na medida em que se torna central responder

– diante das promessas de democratização que chegam aos agentes culturais contemporâneos – se a política empreendida pelo Ministério da Cultura (MinC), desde 2003, e pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), desde 2007, representa de fato uma grande inovação no contexto brasileiro.

O estudo de caso foi realizado, em boa parte, em busca dessa resposta, tomando como eixo o que pode ser percebido no confronto dos textos de Rubim (2008), de Barbalho (2007) e de Silva e Dutra (2011): o efeito inovador assume proporções maiores ou menores de acordo com o quadro de referência utilizado – em comparação com as políticas brasileiras de períodos anteriores, a política cultural atual é um avanço no sentido da democracia e da proteção e promoção da diversidade cultural; em relação aos conflitos socioeconômicos e à discussão e operacionalização do conceito de cultura, nenhum rompimento radical foi realizado pelos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), seja na esfera federal, seja no estado da Bahia.

3.2 A PRODUÇÃO CULTURAL COMO CAMPO CIENTÍFICO

Grandes debates e ações no contexto transnacional foram motivados pela recusa em tratar a cultura como qualquer outra mercadoria – ela pode até figurar como bem econômico, pode gerar lucros, desde que não se deixe de levar em conta seu caráter simbólico, sua vinculação a crenças e valores partilhados coletivamente. Na história do Brasil, as ações do poder público concernentes à cultura passaram por modificações que envolvem o elitismo ou o reconhecimento da diversidade, o papel do Estado nas atividades culturais e a participação democrática na formulação e execução de políticas públicas. Especificamente no momento contemporâneo, pode-se questionar tanto o alcance da participação popular na política pública de cultura quanto o próprio conceito de cultura assumido pelo executivo federal (e com ele esferas estaduais e municipais de poder) – conceito amplo, dito antropológico, visualizado em três dimensões: econômica, simbólica e cidadã.

Esse é o desenho das formulações que apresentei até o momento, na busca da compreensão dos fatores envolvidos na relação entre Estado (em meu estudo, representado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SecultBA) e sociedade (no caso, limitada aos produtores de literatura do município de Alagoinhas-BA), no campo específico da cultura. no decorrer deste estudo e, principalmente, durante a análise dos dados coletados, emergiram questões imprescindíveis à abordagem crítica do discurso oficial: o que é e como funciona o mercado de bens culturais? Em que termos a literatura é incluída nesse mercado? Como se configura a participação democrática ou cidadã no campo da cultura? São problemas sobre os

quais passo a me deter, ainda que de forma introdutória, a fim de possibilitar a interpretação crítica das notícias, relatórios e editais publicados pela SecultBA, assim como das entrevistas realizadas com agentes culturais da capital baiana e de Alagoinhas.

3.2.1 A economia da cultura

No Brasil contemporâneo, a produção, a formação e o debate acadêmico sobre o mercado de bens culturais identifica-se prioritariamente com a atuação dos profissionais e pesquisadores do campo da Comunicação e Cultura, que empregam a expressão *economia da cultura* em detrimento da expressão *mercado cultural*. Apresento, a seguir, os elementos desse campo que mais diretamente aparecem nos discursos e ações da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), que serão analisados no capítulo subsequente.

Cardoso (2005) – evocando diálogos com alunos do curso de graduação em Produção Cultural e com empresários e profissionais ligados ao campo da comunicação na Bahia – explicita que, na condição de professor de *Marketing Cultural*, a primeira grande dificuldade encontrada são os preconceitos sobre a questão da economia da cultura. Em sua opinião, esses preconceitos “[...] trazem à tona um conjunto de velhos paradigmas compartilhados por grande parte da sociedade local, com efeitos nocivos para a expansão e o desenvolvimento profissional da cultura em nossa região.” (CARDOSO, 2005, p. 135).

O primeiro preconceito revela-se na desconfiança com que são observadas empresas privadas que se dedicam a ações nos campos da cultura ou da caridade. “Assim, a ação promocional é vista como uma espécie de engodo público no qual se quer aparentar um gosto pela cultura – ou uma ‘sensibilidade social’ – que não seria compatível com sua real natureza, unicamente direcionada ao lucro e à rentabilidade financeira dos negócios.” (CARDOSO, 2005, p. 136). Para esse pesquisador, é uma opinião de quem vê a empresa apenas como lugar de exploração do trabalho humano, desconsiderando a complexidade e a variedade das organizações sociais.

De forma semelhante, o termo *marketing* é tomado por sinônimo de trapaça e corresponde a ações em que se busca atrair o consumidor com base em falsas promessas e em ilusões. É, mais uma vez, uma visão reducionista que não só desconsidera que a publicidade é apenas uma das faces do *marketing*, como desconhece desenvolvimentos recentes do contexto empresarial, alguns voltados para a interação com a sociedade.

Outro preconceito refere-se à imagem que se faz do artista: pessoa que vive à margem da sociedade, que só será compreendido e valorizado após sua morte e que não se importa com o consumo de bens materiais.

Trata-se da aplicação mais pura da velha concepção de arte situada em uma esfera inteiramente autônoma com relação ao restante da vida humana – das esferas política, econômica, social, religiosa e outras – em particular, com aquela da economia. Em outras palavras, a arte prescindiria da economia. [...]

O desdobramento mais comum desse preconceito em nossa sociedade é a noção subjacente de que existiria uma certa produção artístico-cultural verdadeiramente desinteressada e independente da economia, de caráter superior (porque autêntico) aos produtos culturais industrializados, massificados e sem qualquer valor artístico. Estes últimos estariam inteiramente submetidos a uma lógica de interesses econômicos e, por conseguinte, sem competência artística. São expressões das clássicas – mas ainda vigentes – dicotomias entre arte e entretenimento, arte e diversão, entre outras. (CARDOSO, 2005, p. 138-139).

Para Cardoso (2005), esses preconceitos, ao invés de estimular a crítica construtiva, dificultam a visualização da cultura como oportunidade de geração de riqueza e desenvolvimento sustentável. Citando eventos realizados na cidade de Salvador-BA e recursos mobilizados por empresas que se preocupam com a preservação da biodiversidade e com a responsabilidade socioambiental, acena com “[...] um futuro privilegiado para aqueles envolvidos com arte e cultura.” (CARDOSO, 2005, p. 141), futuro que depende da superação dos preconceitos e da capacitação dos profissionais.

Também no esforço de ampliar a compreensão e potencializar a produção, Albino Rubim (2005) discute a definição de *marketing* cultural. Sua discussão percorre duas trajetórias conceituais: uma que historiciza diferentes modalidades de organização e financiamento da cultura e outra que busca a especificidade do *marketing* cultural no contexto do próprio *marketing*.

Ele inicia o primeiro percurso discorrendo sobre o mecenato: prática social inspirada nas ações de Caio Mecenaz – membro da administração do Império Romano entre 30 a.C. e 10 d.C. – que influenciou o imperador Augusto César a proteger artistas e estimular a produção de obras de arte. Como contrapartida, essas obras glorificavam e legitimavam o poder do imperador. Propagando-se ao longo do tempo, ações semelhantes foram realizadas por diferentes instituições e personalidades, como a Igreja Católica, reis, aristocracia e burguesia ascendente. Empresários americanos da virada do século XIX para o século XX também atuaram como mecenas.

A princípio mobilizado pelo Estado, o mecenato foi aos poucos encampado pela sociedade civil, à medida que o campo da cultura elevava sua autonomia e complexidade. O Estado, entretanto, manteve instrumentos similares, como a indicação de intelectuais que

mobilizavam ideologias, legitimando o poder constituído. Mais recentemente, a pressão exercida por diversos segmentos sociais levou o Estado a abandonar essa “lógica utilitária e legitimadora”, passando a agir também – e por vezes contraditoriamente – de maneira a atender necessidades educativo-culturais da sociedade.

O mercado – outro agente organizador e financiador da cultura – tomou proporções significativas a partir do surgimento do público consumidor (no fim do século XVIII) e do começo da mecanização da produção cultural (no século XIX). A emergência da indústria cultural – conforme a definição de Adorno, vista anteriormente – assinala o momento em que a relação entre mercado e cultura extrapola a circulação dos bens simbólicos, passando a ser determinante já desde o processo de criação. É uma relação que se complexifica na atualidade:

A profusão das “indústrias” da cultura, dos mercados e do consumo culturais na atualidade; o acelerado desenvolvimento de novas sociotecnologias de criação e de produção simbólicas; o aumento inusitado dos criadores; o surgimento de novas modalidades e habilidades culturais; a concentração de recursos nunca vista neste campo; a emergência de sub-culturas locais, enfim, todos estes fatores e outros mais sugerem não só a importância do campo cultural na contemporaneidade, mas a possibilidade deste também abrir, sem nenhuma garantia predeterminada de sua realização, perspectivas de diversidade (multi)cultural e de novas modalidades de reorganização da cultura, ainda que as forças políticas e econômicas dominantes tentem impor sempre padrões mercantis e modelos culturais homogeneizados, porque conformados pela lógica da indústria cultural. (RUBIM, Albino, 2005, p. 60-61).

É nesse contexto dinâmico, plural e controverso que surge o *marketing* cultural, ao mesmo tempo continuidade e ruptura das históricas relações entre mercado e cultura. Comparado ao mecenato, o *marketing* também é uma forma de angariar recursos de outras áreas para financiar a produção cultural; entretanto, esse deslocamento de recursos acontece mediante uma negociação que explicita os interesses que serão atendidos de parte a parte. Direcionado à legitimação social, o *marketing* cultural aproxima-se da atuação do Estado; ao se utilizar, para isso, de uma negociação mercantil claramente assumida, afasta-se dela.

Nesse sentido, o *marketing* cultural deve ser entendido como uma zona instável de trocas, nas quais se intercambiam recursos financeiros por produção de imagens públicas e valores, estes últimos imanentes ao produto cultural ou dele derivados, como prestígio e legitimidade, que são repassados sob a forma de qualidades agregadas para a construção de uma imagem social. (RUBIM, Albino, 2005, p. 61-62).

No Brasil, esse objetivo de construção de uma imagem social ganhou visibilidade e provocou um deslocamento do sentido do próprio *marketing*. Tomando esse problema, Albino Rubim (2005) passa para a segunda trajetória conceitual de seu texto, que vê o *marketing* cultural como especialização do *marketing* em geral. Este surgiu por volta de 1930, com a

produção em larga escala já consolidada, como resposta à necessidade de conhecer o comportamento e as necessidades dos consumidores para assim planejar sistematicamente a produção.

Certamente o composto de *marketing*, em sua acepção mais abrangente, significa não só ponto de venda, preço e promoção, portanto dimensões que expõem o produto no mercado ao consumidor em espaços geográficos e eletrônicos, mas também pesquisa que, incidindo sobre as conformações do produto, possibilita sua alteração, adequando-o às demandas detectadas no mercado. (RUBIM, Albino, 2005, p. 63).

No âmbito da promoção, a história do *marketing* entrecruza-se com a história da publicidade, que atua de forma relevante desde a segunda metade do século XIX. Com o surgimento das novas mídias, o lugar principal da publicização mudou do mercado para os ambientes virtuais, e a concorrência de preços perdeu espaço para a concorrência das marcas. É nesse espaço comunicacional que emerge o *marketing* cultural.

No Brasil, a bibliografia sobre o tema é pequena e não oferece definições bem elaboradas. Por vezes, aparece a concepção mais disseminada e hoje debatida de *marketing* cultural, em que a cultura figura como instrumento ou veículo da articulação entre mercado e consumidor. Tal atribuição é questionada por Albino Rubim (2005), fazendo convergir as duas linhas de argumentação do artigo.

Com o cotejamento de “cultura no *marketing*” e “*marketing* da cultura”, o autor chama a atenção para uma segunda possibilidade, destacada por raros pesquisadores: “[...] o uso instrumental do *marketing* por instituições e empreendedores culturais.” (RUBIM, Albino, 2005, p. 70). Com essa possibilidade, a unilateralidade do *marketing* é desfeita e o papel ativo dos agentes culturais é ressaltado, seja na tarefa de administrar os empreendimentos (por meio de conceitos e técnicas de *marketing*), seja no esforço contemporaneamente indispensável de inserir seus produtos e serviços na dimensão pública de sociabilidade, através das mídias.

A complexidade do contexto em que emerge o *marketing* cultural delinea também outro aspecto da cultura contemporânea: a especialização das atividades integrantes. Linda Rubim (2005) retoma a teoria de Gramsci sobre os intelectuais para demonstrar que a cultura não é objeto de trabalho individual – colaborando com aqueles que criam, há os que transmitem e difundem e também os que organizam a cultura. Essas atividades são igualmente necessárias e interdependentes, conformando um sistema cultural que se completa no momento da recepção ou consumo.

Nos espaços em que a cultura se desenvolveu do modo descrito por Albino Rubim (2005) – espaços denominados por Linda Rubim (2005) de regiões centrais do sistema capitalista –, o sistema cultural expandiu-se e tornou-se autônomo e altamente complexo. Isso

exigiu a especialização de profissionais para realizar com mais eficiência cada etapa da economia da cultura.

Nessa perspectiva, podem-se relacionar as seguintes atividades com os profissionais que historicamente foram sendo formatados pela sociedade. A criação cultural está associada aos intelectuais, aos cientistas, aos artistas e aos criadores das manifestações culturais populares; a transmissão, a difusão e a divulgação da cultura constituem o campo, por excelência, dos educadores e professores e, mais recentemente, dos profissionais de comunicação e das mídias; a preservação da cultura – material e imaterial, tangível e intangível – requer arquitetos, restauradores, museólogos, arquivistas, bibliotecários etc. A reflexão e a investigação da cultura é realizada por críticos culturais, estudiosos e pesquisadores; a gestão da cultura supõe a existência de administradores, economistas etc. A organização da cultura exige a presença de um tipo de profissional especializado: o produtor ou promotor ou ainda animador cultural. (RUBIM, Linda, 2005, p. 18).

O trabalho do produtor cultural – particularmente importante para o presente estudo – abrange três fases: pré-produção, produção e pós-produção. Na pré-produção, o produtor coopera na formatação da ideia em projeto, busca meios de inserir o produto ou serviço na dimensão midiática e televivencial da sociedade e capta recursos junto a instituições públicas ou privadas. Durante a produção, supervisiona a execução do projeto, por vezes acompanhando a distribuição ou organizando a difusão de produtos ou serviços. Na pós-produção, responsabiliza-se pela finalização da obra ou evento cultural.

As ações podem ser mais ou menos numerosas e articuladas, a depender do contexto. Nos extremos, encontram-se, de um lado, situações em que uma só pessoa dá conta de todo o processo de criação e produção; de outro, produtos ou eventos de grande envergadura, em que são contratadas pessoas ou empresas diferentes para assumir cada etapa ou função da produção.

Umbelino Brasil (2005) apresenta sucintamente o processo de elaboração de projetos culturais, fase decisiva da atuação dos produtores, pois dela dependem a captação de recursos e a inserção do produto ou evento na mídia. Inicialmente, verifica-se a necessidade de submissão aos formulários e padrões propostos pelas instâncias financiadoras e de fomento. Essa tarefa é realizada com maior eficiência quando há um conhecimento prévio das políticas públicas de cultura, pois elas orientam não apenas o investimento público como também o privado, frequentemente incluído nas mesmas diretrizes e normas porque foi atrelado ao mecanismo de renúncia fiscal.

Os modelos e formulários objetivam facilitar o encaminhamento de propostas e padronizar as apresentações, de modo que informações semelhantes estejam disponíveis para análise e permitam um julgamento mais igualitário no momento da seleção. São geralmente disponibilizados por meio eletrônico e servem para produtos e serviços culturais os mais

diversos, como livros, CD, peça teatral, espetáculo de circo, exposição de artes plásticas, recuperação de patrimônio e realização de filmes ou vídeos.

As informações solicitadas nos formulários costumam seguir um roteiro que inclui: requerimento do proponente, com sua adesão explícita aos critérios e procedimentos de seleção; dados e fotocópias de documentos, como nome, endereço, currículos, Cadastro de Pessoas Físicas (CPF) ou Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ); e dados dos projetos, que variam segundo o segmento cultural. Em seguida, há pequenos espaços para exposição da proposta, que devem conter seus objetivos, justificativa e estratégia de ação – esta incluindo o estudo orçamentário.

Brasil (2005) reconhece a necessidade de tais formulários para equacionar a avaliação dos projetos junto às instâncias financiadoras, mas questiona até que ponto essa fórmula mecanicista possibilita um estudo mais profundo das propostas culturais.

Sabe-se que uma das principais dificuldades com a qual se defronta quem quer se dispor a estruturar um projeto cultural é dizer exatamente “o que se pretende fazer”, já que a esse desejo antecipa-se outra questão, no meu entender, mais complexa: “o processo de criação”, entendido como a ação humana de conceber, inventar, gerar, dar existência ao que não existe, ou dar nova forma e novo uso a alguma coisa, ou, ainda, de aperfeiçoar coisas já existentes. (BRASIL, 2005, p. 124).

Diante do processo de criação, o profissional que elabora o projeto cultural precisa ter sensibilidade para agir de forma colaborativa, propondo estratégias que levem à sua concretização. Nesse esforço, e com vistas a passar da elaboração à execução de um projeto, planejar as atividades é indispensável. Brasil (2005) identifica três grandes aspectos no planejamento: o alinhamento às políticas culturais, a análise do campo no qual se irá trabalhar e a projeção de como e com que recursos os problemas serão solucionados.

Freire (2012), por sua vez, analisa o financiamento à cultura no Brasil, oferecendo uma breve e didática distinção entre a atuação dos setores público e privado na contemporaneidade. Desde sua inserção na Constituição Federal de 1934, o Estado figurou tradicionalmente como o responsável pelo financiamento da cultura. Isto pode ocorrer de forma direta – quando o Estado investe recursos em instituições próprias e em projetos culturais da sociedade – ou de forma indireta – quando são criadas leis de incentivo e renúncia fiscal para que empresas ou pessoas físicas invistam na cultura.

A década de 1990 – como foi apresentado anteriormente – representou um período de retração do Estado na área cultural.

Nesse cenário, o segmento empresarial aproximou-se do campo da cultura e passou a exercer forte presença como agente de financiamento e apoio, sobretudo das produções artísticas e de entretenimento. Essa interação não se deu por altruísmo do empresariado. A associação tem objetivos claros e definidos, que podem ser resumidos na perspectiva de se obter maior participação no mercado consumidor,

utilizando a cultura como estratégia de comunicação para fortalecimento da imagem das organizações empresariais, seus produtos e serviços. (FREIRE, 2012, p. 55-56).

Com essas palavras, Freire (2012) inicia uma discussão sobre *marketing* cultural semelhante à de Rubim (2005), acrescentando-lhe informações sobre as modalidades que pode assumir a participação das empresas em projetos culturais.

Doação

Transferência financeira ou de bens, mas sem uso permitido da publicidade, marca ou nome da empresa doadora.

Patrocínio

Destinação de recursos para viabilizar a execução de um projeto cultural, com fins promocionais. Neste caso a lei permite a exibição das marcas patrocinadoras.

Apoio

Não envolve recurso financeiro. O patrocinador contribui, exclusivamente, com bens e serviços.

Promoção

Quando a empresa está ligada ao setor de comunicação e se encarrega de promover o projeto cultural em seus veículos.

Realização

O realizador é o produtor, ou seja, quem idealiza e executa o projeto cultural.

(FREIRE, 2012, p. 60-61).

Faz também uma distinção entre a presença do poder público e do setor privado no financiamento à cultura, através de alguns critérios como: a) objetivo: enquanto o público se destina ao desenvolvimento social, o privado direciona-se ao crescimento da empresa; b) público-alvo: o público destina-se a todos, o privado, a um recorte da sociedade feito de acordo com os objetivos da empresa; e c) mensuração dos resultados: o público busca indicadores de ampliação do acesso à cultura e do desenvolvimento social, ao passo que o privado avalia itens como conhecimento da marca, cobertura de mídia e predisposição à compra.

No Brasil contemporâneo, em que o autofinanciamento (com receita gerada por exibição ou comercialização de produtos culturais) é pouco significativo, os altos custos deixam boa parte dos produtores na dependência ou do Estado, ou das empresas, para viabilizar seus projetos culturais. Daí o intenso debate sobre a revisão da Lei Rouanet, que rege o incentivo fiscal em todo o território do país. Segundo Freire (2012), os grupos vinculados à produção de grandes espetáculos baseiam-se em um conceito de cultura ligado à arte e ao entretenimento e recusam que o Estado decida em que investir os recursos destinados à cultura. Do lado contrário, estão os que compreendem a cultura como modo de vida, valorizando sua diversidade, e que defendem que as verbas públicas devem atender prioritariamente às iniciativas que não se podem sustentar com a venda de ingressos ou de produtos.

3.2.2 A literatura como bem econômico

A economia da cultura é, como se pode concluir do exposto acima, um campo complexo e controverso, em que a relação entre Estado, sociedade e mercado figura como uma das questões mais recorrentes. Após esboçar esse campo, volto-me agora para a maneira específica através da qual a literatura participa dessa economia.

Conforme assinali no capítulo 1 – *Introdução*, raros e incipientes são os estudos que abordam a literatura do ponto de vista da produção e da circulação de suas obras (seja em relação ao mercado, seja em relação às políticas públicas); entretanto, estudos desse tipo são comuns e mais aprofundados quando se tematiza a arte de forma geral. Considerando que, para o órgão estadual gestor da cultura em análise e mesmo para o Ministério da Cultura (MinC), a literatura é uma das linguagens artísticas (ao lado de dança, artes visuais, música e outras) e como tal ela aparece nos projetos e programas de ação, julguei pertinente e necessário apresentar, antes da interpretação dos dados, teorias e pesquisas relevantes sobre a relação entre arte e mercado.

Boa parte das discussões sobre a arte na contemporaneidade faz referência a um texto de Walter Benjamin (1994), publicado pela primeira vez em 1936: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nele, o autor reflete as mudanças no conceito e na vivência da arte decorridas da emergência de expressões que não se davam mais em peças únicas, insubstituíveis, mas em obras construídas para sua apresentação em série. Dada a utilização dos meios técnicos de reprodução pelos governos fascistas da primeira metade do século XX, a discussão de Benjamin tem também um caráter eminentemente político.

Benjamin (1994) esclarece que, a princípio, a obra de arte sempre foi reprodutível, tanto que a prática da imitação era comum tanto em exercícios de discípulos quanto na comercialização e na difusão de peças. Entretanto, por mais perfeita que fosse a cópia, ela era sempre uma cópia, não possuía a autenticidade do original. A *autenticidade* corresponde à existência única da obra, à história de sua estrutura física e de seu percurso social, à sua tradição como objeto “sempre igual e idêntico a si mesmo”. O conceito de autenticidade caminha junto com o de *aura*:

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1994, p. 170).

O que o autor interpreta, nas primeiras décadas do século XX, é o declínio social da aura, derivado, segundo ele, de duas circunstâncias vinculadas aos movimentos de massas: a

necessidade de possuir, de tornar as coisas próximas; e a tendência a superar o caráter único dos fatos através de sua reprodutibilidade. Está em jogo, dessa forma, o valor da tradição. Se as primeiras obras de arte surgiram a serviço de rituais – permanecendo sua produção, ao longo de séculos, alicerçadas em algum fundamento teológico –, o desenvolvimento das técnicas de reprodução levou à emancipação da obra de arte, que passou a ser criada para ser reproduzida.

Benjamin (1994) menciona rapidamente precursores da produção em massa – xilografia, estampa, imprensa e litografia – para chegar à primeira técnica revolucionária: a fotografia.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Comparando a reprodução técnica com a reprodução manual, identifica duas diferenças: primeira, a reprodução técnica tem mais autonomia do que a manual, podendo, como nos exemplos da imagem ampliada e da câmara lenta, ir além das capacidades naturais humanas; segunda, a reprodução técnica pode colocar a cópia em situações impossíveis para o original, como a audição de uma música de coro dentro de um quarto. Perde-se, assim, a autenticidade da obra, sua importância como testemunho histórico.

Ademais, com o uso de determinadas técnicas, a reprodutibilidade deixa de ser uma condição externa para a difusão e passa a ser aspecto intrínseco da própria obra. O cinema é o exemplo mais explícito – sua reprodutibilidade não é uma escolha, é uma condição de existência, visto que nenhum consumidor isolado poderia arcar com todos os custos de produção. E se já não existe peça original, todas as cópias têm o mesmo valor.

Verifica-se, em casos como esse, o confronto entre dois polos da própria arte: o valor de culto e o valor de exposição. Para a arte primitiva, que se manifestava através de imagens mágicas, o importante era que essas imagens existissem, não que fossem vistas – elas possuíam, portanto, *valor de culto*. Contudo, à medida que as obras de arte se desvincularam de sua função ritual, aumentaram as oportunidades para que elas fossem expostas, elevando-se historicamente seu *valor de exposição*.

No caso do cinema, o alargamento da difusão e as características da obra – em que os atores não são artistas excepcionais, como os do teatro, mas intérpretes adaptados às técnicas – fazem com que os espectadores ajam como semiespecialistas, reivindicando, por sua vez, o

direito de serem filmados. Ocorre algo semelhante ao que aconteceu com a ampliação da imprensa: a nítida distinção entre os poucos escritores e seu público desapareceu, e ao aumento dos espaços de escrita correspondeu o aumento do número de pessoas dispostas a escrever.

Pois essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo do cinema russo. Muitos dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam, principalmente no processo do trabalho. [...] Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. [...] Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. (BENJAMIN, 1994, p. 184-185).

Como se pode perceber, no aumento da escala de exposição proporcionado pela reprodutibilidade técnica, a relação da massa com a arte também se modificou. “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. [...] Afirma-se que as massas procuram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*.” (BENJAMIN, 1994, p. 192). Ao passo que quem se recolhe mergulha na obra, quem se distrai faz a obra de arte mergulhar em si, absorve-a.

Benjamin (1994) usa o exemplo da arquitetura para ilustrar essa forma de recepção. Os edifícios comportam uma recepção dupla: pelo uso (por meios táteis) e pela recepção (por meios óticos). A recepção ótica é a que acontece, por exemplo, a um viajante quando contempla edifícios célebres. A recepção tátil, por sua vez, configura-se em hábito, em uso que é capaz de determinar a própria recepção ótica.

Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. (BENJAMIN, 1994, p. 194).

A arte como distração, portanto, reestrutura o sistema perceptivo. As massas, ao se verem no cinema, por exemplo, sentem-se reconhecidas, expressam sua natureza e, assim, deixam de reivindicar seus direitos. É essa naturalização da realidade que constitui a base do uso político dos meios de comunicação de massa.

Monteiro (1993) revisa algumas teorias que, após Benjamin, versaram sobre a relação entre arte e sociedade. Sua apresentação parte do que era observado no fim do século XX como a transformação das artes em algo cada vez mais público – tanto no sentido de que suas produções são usufruídas por públicos cada vez mais amplos, quanto no sentido de que o

próprio público também produz arte. Essa ampliação vai de encontro a algumas formulações teóricas que afirmam que a arte deixou de ser vivenciada coletivamente, que perdeu sua relação com o mundo.

Inicialmente, o autor cita os sociólogos Habermas e Luhmann para ressaltar o papel dos meios de comunicação – ou, em suas palavras, dispositivos de mediação – para a constituição do mundo contemporâneo. Esses meios agiram no sentido de estabelecer, através da estética e da retórica, uma cumplicidade entre esferas de ação que a modernidade autonomizara. Em outras palavras, colaboraram para a constituição da complexidade contemporânea. A questão que Monteiro (1993, p. 2) suscita “[...] é como se coloca, neste contexto, a questão das práticas artísticas.”, já que o conceito de arte se modifica ao longo da história.

A arte – como outras esferas de ação, tais como a religião e a economia – participou do processo em que a modernidade, ao mesmo tempo em que instituiu o espaço público, promovia a autonomização de seus campos. Luhmann observa como algumas dessas esferas passaram a operar em circuito fechado, compondo um sistema capaz de autorreflexão e de autorreprodução, como se fossem independentes da sociedade da qual participam. É o caso do sistema legal e das artes.

Veja-se então a tensão problemática: por um lado as artes tornaram-se cada vez mais uma esfera autônoma, com os seus próprios critérios, legalidades e ritmos; mas ao mesmo tempo as artes, pelo menos desde a invenção da imprensa a vapor, em 1800, passando por todo o desenvolvimento dos meios de reprodução e de comunicação [...], passaram a ser cada vez mais públicas, passou a haver um relação cada vez mais pública com as artes ou, pelo menos, com algumas de suas produções. É no seio desta tensão – arte tornada autônoma e arte tornada pública – que se encontra o artista, o produtor e o teórico que reflete sobre a arte. (MONTEIRO, 1993, p. 2-3).

O autor identifica duas posições básicas entre os que se dedicam à questão, que correspondem a formas diferentes do que se considera arte. A primeira é a que marca o ideal modernista, segundo a qual a arte é autônoma, independente da história. É uma visão condenada por teóricos como Adorno e Lévi-Strauss – que geraram polêmica ao ressaltar que as artes deixaram de ser portadoras de sentido, fechando-se em suas experimentações materiais e afirmando sua “participação nas trevas” ao testemunhar o fim do mundo harmonioso.

A segunda posição é a que defende, como Luhmann, que a autonomia da arte não equivale a uma negação da sociedade, mas perfaz uma autonomia *na* sociedade, sobrevivendo dentro dela. Nesse sentido, ganha importância a crítica feita por Habermas a Adorno e seus seguidores, que assinalaram a degradação da arte setecentista pela indústria cultural, mas não foram além dessa constatação, interpretando as artes que evoluíram com a recepção coletiva.

Nesse segundo posicionamento, o exemplo paradigmático é Walter Benjamin. Este percebeu, como vimos acima, que o conceito de arte anterior não serviria para pensar as obras produzidas em série, consumidas como mercadoria. Era preciso repensar a arte, sem preconceitos, o que ele próprio fez recorrendo a objetos heterogêneos como a literatura de vanguarda, os jornais, a fotografia, o cinema e o urbanismo. Monteiro (1993) enfatiza a perspicácia que Benjamin teve ao reconhecer o protagonismo das massas na formação de novas atitudes frente à arte, bem como sua capacidade de libertar-se da queixa dos intelectuais de que as massas procuram diversão, enquanto a verdadeira arte conduz ao recolhimento.

Seguindo a mesma linha, Gilbert Seldes criou, nos anos 1950, o conceito de artes públicas, para falar de rádio, cinema e televisão; sociólogos das artes passaram a dar centralidade a conceitos como *mise-en-scène* ou encenação; estudos diversos têm-se voltado para todo tipo de manifestação, tentando compreender sua utilização massiva. E no centro da discussão, está o mercado – ou como grande destruidor do sentido das artes ou como instância que permite a multiplicação dos sentidos.

A perda da partilha colectiva de um sentido dado a uma obra não será substituída pelo acto, colectivamente partilhado, de lhe dar sentidos, ainda que mais ou menos individuais? Ou seja, quando a arte passou a ter um valor de exposição, resta saber que valor damos a essa exposição, como entendemos a recepção do exposto. A *mise en scène*, a grande circulação da arte no espaço público, são entendidos apenas como fenómenos de futilização e de especulação financeira? (MONTEIRO, 1993, p. 6).

Proposições teóricas, como as de Bourdieu, colocam a experiência de quem se relaciona com a obra de arte em uma posição central. De forma mais rigorosa, Umberto Eco atenta para o fato de que o artista, ao projetar um objeto, projeta também seus efeitos sobre o receptor. A estética da recepção, da escola da Constança, enveredou por caminho semelhante, mostrando porém que o sentido de uma obra não está no que pretendeu seu autor, mas na interação entre a obra e o receptor. Michel de Certeau, por sua vez, procurou mostrar como o homem comum – e não o especialista – usa a obra de arte, apropria-se dela, integra-a em seu mundo.

Ademais, com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, quebrou-se o ciclo segundo o qual os gênios produziam as revoluções artísticas, que eram difundidas para as massas, transformando inovações em hábitos e exigindo novos movimentos de vanguarda. Na contemporaneidade, as inovações podem ser exteriores às vanguardas, não sendo surpreendente que estas incorporem contribuições da cultura popular.

Também a prevista homogeneização da cultura de massas não se confirmou, em parte devido à individualização crescente da sociedade.

De algum modo, em vez da abolição das diferenças, vive-se hoje a afirmação pelas diferenças. Ora, nas atividades desta sociedade diferenciada e individualizada, as artes adquirem um tipo de presença importante. Quando encontramos um amigo na rua, de que é que falamos? “Já viste aquele filme? Leste tal livro? Já ouviste o novo livro de fulano?” (MONTEIRO, 1993, p. 8).

O sociólogo americano Paul DiMaggio enfatiza esse papel social da arte, esse caráter de capital móvel que adquire relevância no estabelecimento de relações. Considerando que parte dos indivíduos na contemporaneidade forja suas múltiplas identidades individualmente, selecionando e combinando papéis sociais e redes de relacionamento por vezes contrastantes, essa função da arte parece ainda menos negligenciável. Estudos demonstram que essa experiência também pode ocorrer em grupos, mas são grupos formados por forças desconhecidas que se reúnem em reagrupamentos instáveis, e não grupos resultantes de uma estratificação social pré-definida.

Mas prevejo já uma objecção: então a relação do grande público com a arte é apenas uma questão mundana, de conhecer pessoas, de arranjar casamento ou emprego! Não sei se será mais mundana do que já o foi anteriormente. E creio que também é possível argumentar que, ao tornar-se mais individual, o investimento que se faz na arte pode até resultar de um interesse menos mundano, menos obrigatório, mais expressivo... (MONTEIRO, 1993, p. 9).

Ciente dessas controvérsias, todas relatadas por Monteiro (1993), Nussbaumer (2012) discute as políticas públicas para as artes no Brasil recente – não sem antes discorrer um pouco sobre a ideia de cultura. A autora parte da premissa de que, atualmente, as políticas para as artes confundem-se com as políticas culturais, sendo necessário refletir sobre os conceitos para que as ações específicas possam avançar.

Nussbaumer (2012) retoma as formulações de Terry Eagleton para destacar a complexidade do termo cultura, que vai de um sentido antropológico – que abrange praticamente tudo – a um sentido estético, restrito a poucas produções humanas. Baseado em Raymond Williams, Eagleton identifica três significados modernos principais atribuídos à palavra cultura: 1) cultura como “civilidade ou civilização” – noção cara ao pensamento evolucionista dos séculos XVIII e XIX, que assim distinguia nações como a francesa; 2) cultura como “modo de vida característico” – ideia contraposta à primeira, que criticava o colonialismo e valorizava a cultura popular; e 3) cultura como “especialização às artes” – abrangendo a atividade intelectual e as artes canônicas.

Apesar dos debates feitos em torno dos diversos significados, eles não são facilmente separáveis e persistem até os dias atuais. Nussbaumer (2012) comenta as afirmações de Eneida Leal Cunha, que ressalta que a discussão contemporânea não procura unificar o conceito de cultura, de modo que ele atenda a todas as necessidades, mas compreender como

se dão os usos e apropriações da palavra. Na disputa pela significação, Cunha privilegia duas vertentes: uma vinculada à questão da nacionalidade e outra às artes.

A primeira vertente remonta a constituição dos estados modernos, quando a cultura passa a equivaler à identidade nacional, [...]. As demandas hoje, no que tange a questão identitária, emergem principalmente enquanto expressão de experiências minoritárias, dos afrodescendentes, mulheres, LGBT [Lésbicas, gays, bi e transexuais], comunidades indígenas, entre outros. Já a segunda vertente de significação em disputa, a que mais nos interessa aqui, refere-se à contestação contemporânea da equivalência entre “cultura e artes canônicas” e a paralela separação entre “cultura e mundanidade”. (NUSSBAUMER, 2012, p. 92).

O que Nussbaumer (2012) destaca do pensamento de Cunha é que a propalada diluição das fronteiras entre alta e baixa cultura é relativa, pois ainda se observa uma hierarquia entre as produções culturais. Essa hierarquia revela-se na atribuição do valor cultural, que faz, por exemplo, uma novela de televisão valer menos do que um romance, ou uma pintura ter mais valor social e mercadológico do que uma fotografia.

Historicizando brevemente as políticas para a cultura, Nussbaumer (2012) explicita que, em relação às ações estatais, o conceito de cultura como arte, a serviço da identidade nacional, tem prevalecido como orientador dos investimentos. No Brasil, citando o trabalho de Rubim (2008) apresentado na primeira parte deste capítulo, a pesquisadora ressalta o caráter elitista que caracterizou as políticas culturais do Estado brasileiro até o início do século XXI. A partir da atuação de Gilberto Gil e Juca Ferreira à frente do Ministério da Cultura, com discursos e ações no sentido de ampliar o diálogo com a sociedade e o conceito de cultura, o setor passou por mudanças que têm levado a seu fortalecimento e à valorização da diversidade cultural.

No que se refere especificamente às políticas para as artes, Nussbaumer (2012) discorre sobre a Fundação Nacional das Artes (Funarte), que é o órgão responsável, a nível federal, pelas políticas públicas para as linguagens artísticas – artes visuais, dança, música, teatro e circo. Criada em 1975 (no âmbito da ditadura militar, portanto), a Funarte sofreu consequências negativas com a estruturação do Ministério da Cultura (MinC):

A instituição que chegou a ser considerada “organização-modelo”, conhecida como a “que apoiava”, a partir da criação do MinC perde força política, tem seus dirigentes e corpo técnico desempoderados, sua força política reduzida e quase chega a ser desmantelada. Passadas décadas, a Funarte nunca mais voltou a ter o prestígio que teve nos seus primeiros anos, nem mesmo na gestão de Gilberto Gil. (NUSSBAUMER, 2012, p. 103).

Apesar do reconhecimento de que mais precisava ser feito em relação às políticas para as artes, esse setor avançou pouco no período de 2003 a 2010. Com o início da gestão Lula/Gil, a Funarte foi reestruturada e passou a pautar suas ações no uso de editais e na

descentralização dos recursos. Paralelamente, em alinhamento com o MinC, o conceito de arte utilizado foi expandido, incluindo novas linguagens, tecnologias e formas de intervenção.

Essa ampliação conceitual, porém, se possibilita uma maior mobilização dos produtores de arte, traz consigo um risco de instrumentalização da atividade: a arte só tem sentido quando contribui para a reparação de uma história de exclusão social ou quando fortalece o sentimento comunitário. Citando Monteiro (1993) e críticas feitas por Ana Maria Gautier, Nussbaumer (2012, p. 105-106) afirma:

A cultura é cada vez mais requisitada como área crucial de intervenção na ordem social e política, incluindo aí, em particular, as artes, que permanecem como foco central das políticas, apesar do paradigma da diversidade. De fato, o que deveria estar no centro dos debates, no que se refere a políticas específicas para as artes, é o papel e a expansão também do que se entende por artes, para além das belas artes ou das artes canônicas, e as transformações pelas quais as linguagens artísticas vêm passando, sobretudo, considerando a valorização das tecnologias de comunicação e sua imbricação crescente no campo da cultura – fato que não é recente, mas cuja dimensão assume uma força maior à medida que a cultura digital passa a ser reconhecida nos discursos e programas governamentais.

É uma crítica que dialoga com a que é feita por Silva e Dutra (2011) – exposta no início deste capítulo – à recusa do governo brasileiro, durante a gestão Lula/Gil, a promover debates conceituais consistentes. Através de percursos argumentativos diversos, os dois artigos chegam a uma observação semelhante: embora propague o conceito amplo de cultura como um de seus princípios, o Ministério da Cultura (MinC) projeta e realiza suas ações conforme o conceito tradicional, que privilegia, nas palavras de Silva e Dutra (2011), objetos que podem ser convertidos em mercadoria; nos termos de Nussbaumer (2012), as artes. Resta investigar – e minha proposta é fazer isso a partir do caso da literatura na Bahia – quais as consequências dessa indiferença aos conceitos para a efetivação das políticas públicas.

3.2.3 Política cultural e participação cidadã

No bojo dos conceitos mobilizados pela atual política cultural brasileira, é imprescindível, ainda, conhecer um pouco sobre a questão da participação democrática ou cidadã. No discurso oficial, a dimensão cidadã refere-se ao direito de todos expressarem sua cultura, tendo seu modo de vida valorizado. No contexto do Estado democrático de direito, o debate sobre essa dimensão tem se concentrado na questão da participação política, da relação entre Estado e sociedade.

Não desconsiderando a complexidade do conceito, Bobbio (1995, p. 95) apresenta uma definição didática de Estado:

Do ponto de vista de uma definição formal e instrumental, condição necessária e suficiente para que exista um Estado é que sobre um determinado território se tenha formado um poder em condição de tomar decisões e emanar os comandos

correspondentes, vinculatórios para todos aqueles que vivem naquele território e efetivamente cumpridos pela grande maioria dos destinatários na maior parte dos casos em que a obediência é requisitada.

É uma definição que permite entrever o que os juristas apontam como os três elementos constitutivos do Estado: o povo, o território e a soberania. Dessa, por sua vez, pode-se dizer, também de modo simplificado, que corresponde ao poder de criar e aplicar as normas, em um território e para um povo, podendo para isso fazer uso da força.

No exercício do poder, o Estado pode organizar seus órgãos e atividades de diferentes maneiras, ou seja, adotar diferentes formas de governo. Tipologias clássicas de tais formas – embora não suficientes para interpretar fenômenos políticos – são ainda importantes para compreender o pensamento político moderno e contemporâneo. Dentre as mencionadas por Bobbio (1995), pode-se citar a do filósofo grego Aristóteles, que classifica as constituições com base no número de governantes – monarquia ou governo de um, aristocracia ou governo de poucos, democracia ou governo de muitos.

A democracia é, conceitualmente, o regime que mais espaço dá ao povo. Teixeira (1997) faz uma explanação bastante clara sobre as condições de realização da participação cidadã. Importa, inicialmente, observar que participação popular e participação cidadã não são termos equivalentes, sendo a segunda um tipo da primeira. Teixeira (1997, p. 183) esclarece, citando trabalho de outro teórico:

Neste sentido, Chirinos [...] define seis tipos de participação política: eleitoral, envolvendo também atividades partidárias; participação dos movimentos sociais, tendo em vista efetivação de direitos; ação comunitária, de caráter autogestionário, auto-ajuda e cooperação voluntária; participação manipulada por governos, visando ao controle e antecipação de demandas populares; participação como controle dos recursos e instituições estatais por parte de organizações populares; participação nas estruturas governamentais de decisão.

O que aproxima ações tão diversificadas entre si é o fato de estarem centradas em decisões que afetam a coletividade, ou seja, de serem todas formas de exercício do poder político. Para Teixeira (1997, p. 184), poder político é “[...] uma relação em que atores, usando recursos que são disponíveis no espaço público, fazem valer seus interesses, aspirações e valores, construindo suas identidades, afirmando-se como sujeitos de direitos e obrigações.” As ações direcionadas a esses interesses, aspirações e valores – ações políticas – podem tanto assumir um caráter comunicativo e voltado ao consenso quanto funcionar como estratégias na consecução de objetivos particulares.

Teixeira (1997) cita ainda Maurizio Cotta (1979), que propõe quatro distinções: entre participação indireta (manifestações de opinião ou vontade) e participação direta (envolvimento nas decisões); entre participação institucionalizada (mecanismos permanentes

e regulares) e participação em movimentos espontâneos; entre participação orientada à decisão e participação orientada à expressão; e entre micropolítica (relações cotidianas) e macropolítica (relações de escopo mais amplo).

Dentre as formas de participação política, encontra-se a participação cidadã – que supõe a separação entre esfera política e poder econômico e a existência da sociedade civil organizada e autônoma em relação ao Estado e ao mercado; sendo os interesses, aspirações e valores discutidos em espaços públicos de articulação e consenso.

[...] entende-se **participação cidadã** como um processo complexo e contraditório de relação entre sociedade civil, Estado e mercado. Neste processo, os atores redefinem seus papéis no fortalecimento da sociedade civil, através da atuação organizada dos indivíduos, grupos, associações, tendo em vista, de um lado, a assunção de deveres e responsabilidades políticas e, do outro lado, a criação e exercício de direitos, no controle social do Estado e do Mercado em função de parâmetros definidos e negociados nos espaços públicos. (TEIXEIRA, 1997, p. 191).

Conceitualizada dessa forma, a participação cidadã configura, portanto, uma forma de ação política que visa à afirmação dos sujeitos e à luta por seus interesses no contexto do capitalismo, sendo o Estado democrático de direito a opção de organização política assumida pela sociedade.

Nessas condições, a participação suscita modalizações e questionamentos que Teixeira (1997) elenca em cinco dimensões: a tomada de decisão; a dimensão educativa; o controle social; a integração e a dimensão expressiva-simbólica.

Em relação à tomada de decisão, problematizam-se o sujeito – se quem decide é uma elite ou se são todos os cidadãos – e o processo – se a escolha é dos decisores ou de todos. Duas teorias se opõem neste quesito: a elitista e a participativa. Para os elitistas, as decisões dependem de competência e racionalidade, que não são iguais para todos; além do que é inviável operacionalizar um processo decisório compartilhado por todos. Para os participacionistas, todos devem ser incluídos, cabendo à informação e à educação política gerar condições para que a decisão melhor fundamentada seja tomada.

A educação é, dessa maneira, a segunda dimensão do processo participativo. Há quem defenda que experiências localizadas de indivíduos e grupos – ao criar hábitos – podem capacitar para a participação política de maneira geral. Existe, entretanto, a dúvida quanto a ser possível transpor a participação de conjunturas menores e específicas para a vida política em esferas mais amplas.

A participação como controle social refere-se à obrigação de os agentes públicos prestarem contas e serem responsabilizados por seus atos. É uma dimensão que tende a extrapolar o âmbito estritamente estatal, alargando-se de modo a regular também o sistema

econômico. Funciona a partir da instituição de mecanismos como conselhos e leis que se coloquem além de mandatos e incluam os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário.

Segundo a dimensão da integração, a participação cidadã estimula o sentimento de integração dos sujeitos. O grande desafio é, atualmente, lidar com a discriminação de diversas ordens que, no extremo, leva ao fundamentalismo e à violência. “Em razão disto, o objetivo maior passa a ser a inclusão dos marginalizados, o que supõe mudanças econômicas, institucionais e culturais, em cujo processo a participação destes segmentos coloca-se como vital.” (TEIXEIRA, 1997, p. 203).

A dimensão expressiva-simbólica vincula-se a formas de ação e expressão, ao direito ou vontade de se fazer visto e ouvido. Aciona mecanismos como vigílias, atos públicos, espetáculos lúdicos, mobilizações, ocupações, greves e protestos; estimulando a identificação e a solidariedade.

As possibilidades e modalizações que Teixeira (1997) descreve em relação à participação cidadã em geral podem ser identificadas, certamente, na participação cidadã no campo da cultura. Já tive oportunidade de expor, no capítulo 2 – *Virada de 360 graus: mudança completa ou de volta ao mesmo ponto?*, como essa problemática adquiriu centralidade nas ações iniciais tanto de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC), quanto de Márcio Meirelles e, principalmente, de Albino Rubim à frente da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA).

Nos anos de 2012 e 2013, um dos instrumentos de participação referidos – os conselhos de cultura – assumiu especial relevância na gestão da SecultBA, ou pelo menos nos discursos que essa secretaria publicizava sobre suas próprias ações. Em razão desse fato, detenho-me um pouco mais sobre esse espaço particular de interação entre Estado e sociedade.

Albino Rubim (2010) enfatiza que eles, ao contrário de outros mecanismos, têm caráter permanente nas políticas públicas. Fazendo uma breve exposição histórica, esse pesquisador explicita que a criação de conselhos é verificada não apenas no campo cultural, mas também em outras áreas, como característica do atual momento político democrático. Entretanto, a existência de conselhos, no país, não é um fato recente (conselhos federais de cultura foram instituídos durante o Estado Novo e a ditadura militar), o que por si só já sinaliza que não é simples e direta a relação entre formalização de conselhos e democratização das ações do Estado.

No Brasil contemporâneo, ao contrário do que aconteceu em outros tempos e espaços, como, por exemplo, na Revolução Russa de 1917, “[...] os conselhos têm sido pensados, de

modo bastante distinto, como organismos político-sociais que, associados às instituições, pretendem complementar e democratizar o estado existente, sem que isto implique em seu desmantelamento, pelo menos imediato.” (RUBIM, 2010, p. 150).

Em coerência com essa ideia ampla, as atribuições mais comumente assumidas por conselhos municipais de cultura, em ordem decrescente de frequência, são: acompanhar e avaliar a execução de programas; propor e referendar projetos culturais; elaborar e aprovar planos de cultura; pronunciar-se e emitir parecer sobre assuntos culturais; fiscalizar a atividade do órgão gestor da cultura; apreciar e aprovar normas de convênios; fiscalizar e aprovar atividade de entidades culturais conveniadas; apreciar e aprovar normas para financiamento de projeto; elaborar normas e diretrizes para convênios; e administrar o Fundo Municipal de Cultura.

Os conselhos podem ter caráter deliberativo ou consultivo – sendo que, como destaca Rubim (2010, p. 152-153), essa distinção também não é simples:

Um conselho pode ser meramente consultivo, mas assumir papel relevante na definição de políticas culturais ou, pelo contrário, ter um caráter formalmente deliberativo e não deter nenhum poder efetivo de intervir na configuração de políticas públicas de cultura. Ou ainda, um mesmo conselho pode combinar atribuições deliberativas acerca de determinados assuntos com uma atuação consultiva sobre outros temas. Portanto, as combinações possíveis entre as funções deliberativas e consultivas são múltiplas, bem como seu efetivo exercício.

Além dessa distinção entre conselhos deliberativos e consultivos, é importante observar que as tarefas que lhes são atribuídas podem ser classificadas em três tipos: 1) fiscalizadoras – acompanhando o desenvolvimento das políticas e projetos, bem como a utilização dos recursos públicos; 2) normativas – formulando regras para a atuação do Estado e o funcionamento do campo da cultura; e 3) propositivas – sugerindo programas, projetos e ações tanto ao poder executivo quanto à própria sociedade.

Outras variações importantes que se verificam no âmbito dos conselhos dizem respeito à sua composição e democracia. Os casos vão da composição conservadora – em que os integrantes do conselho são “notáveis” indicados pelo poder executivo – à composição paritária e democrática, em que metade dos membros é indicada pelo poder público e metade é escolhida livremente pela sociedade civil e comunidade cultural, com base no modelo representativo.

Mais uma vez, Rubim (2010) alerta para a complexidade dos fatos: como em todo modelo representativo, o caráter democrático de um conselho fica na dependência da vinculação dos representantes à sociedade representada, ou seja, depende da legitimidade de seus membros. Por outro lado, a paridade entre poder público e sociedade civil não pode ser

garantida apenas pela quantidade de representantes, visto que as condições de participação são desiguais – o acesso a informações e estruturas de poder, o tempo dedicado às atividades e a estabilidade das instituições não são as mesmas para os agentes públicos e para os representantes da sociedade civil.

Diante desses fatores, evidencia-se que não há um modelo correto de conselho de cultura e que a eficácia de suas ações depende de uma combinação de atribuições que se desenha caso a caso, adequando-se às necessidades do contexto. As incertezas, contudo, não diminuem a importância dos conselhos:

Dada a sua peculiar inscrição no organograma institucional, os conselhos ocupam, por excelência, um lugar de potencial elo entre estado e sociedade, o que pode facilitar seu acionamento como órgão de mediação entre os interesses diferenciados do estado e da sociedade na elaboração das políticas culturais. Como estes interesses podem assumir diversas dinâmicas de complementação e/ou de conflito, tais relações, muitas vezes tensas, podem ter nos conselhos bons espaços para sua expressão, possibilitando: diálogo, crítica, negociação e pactuação. (RUBIM, 2010, p. 156).

Políticas culturais, portanto, são idealmente articulações que envolvem sociedade e poder público, a partir de espaços e instituições de decisão democrática. Todos devem ser aceitos e participar do processo decisório. Retornamos, assim, às noções de inclusão e de respeito à diversidade, propagadas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que estão na base da atual política cultural brasileira.

Encerrando este capítulo, dispomos de um conhecimento panorâmico e introdutório sobre a emergência das políticas culturais no século XX, tanto no contexto transnacional quanto no brasileiro; sobre o funcionamento do mercado de bens culturais ou, em outras palavras, da economia da cultura; sobre o lugar da arte (e, dentro dela, a literatura) nesse nicho econômico e político; e, por fim, sobre as modalidades que pode tomar a participação cidadã. Assim instrumentalizados, poderemos identificar e compreender, de forma mais aprofundada, os conceitos e argumentos mobilizados ou silenciados pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) em seus discursos, avançando posteriormente para o tipo de integração ou apropriação que envolve os produtores de literatura do município de Alagoinhas.

4 LINHAS DE FUGA: O DISCURSO DA FUNCEB E OS ARTISTAS DA PALAVRA

O Estado nacional tem, por definição e em razão de sua história em países como o Brasil, o poder de provocar transformações de grande vulto na vida de sua população. Inversamente, povos como o brasileiro, de frágil tradição democrática, frequentemente demandam do Estado iniciativas e resultados em diversos campos da existência cotidiana. Em décadas recentes, no Brasil, a cultura tem sido um dos espaços em que a atuação estatal se tem alargado, seja em decorrência de mudanças sociais, políticas e econômicas globais, seja em resposta a pressões de diversos grupos internos.

No contexto das mudanças globais e locais em relação à cultura, a produção literária viu-se incluída em discursos e ações inovadores do poder público instituído, tanto na esfera federal quanto na esfera estadual e, em alguns casos, na municipal. É uma inovação que, acompanhando os princípios e diretrizes dos primeiros anos do Partido dos Trabalhadores (PT) no poder executivo federal, prioriza a inclusão social e se compromete com a democratização dos processos decisórios. De maneira concreta, esse projeto inclusivo manifestou-se, entre outros, através da adoção de instrumentos, como editais públicos, que visam a distribuir, de forma transparente e que promova a diversidade cultural, os recursos públicos disponíveis para o setor.

No estado da Bahia, especificamente, e no que concerne à produção literária, em particular, a inovação de maior destaque foi a criação do Edital Setorial de Literatura. Parte de um conjunto coordenado de editais públicos para a distribuição dos recursos do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), esse edital foi lançado pela primeira vez em 2012, junto com os destinados às demais linguagens artísticas – todos a cargo da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), entidade descentralizada da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA). O que despertava maior interesse no referido edital era sua característica de financiar o processo criativo e não a edição ou a publicação de obras prontas, como ocorria na Bahia, até o momento, no campo literário.

Por disciplinar o financiamento público para a atividade criativa, o Edital Setorial de Literatura constituía, em minha interpretação, simultaneamente, uma potencialidade e um risco – potencialidade porque sua elaboração, seleção e execução ocorriam de forma declaradamente democrática, e isso poderia levar recursos a artistas da palavra que tinham sua atuação limitada pela falta de apoio ou investimento; e risco porque o processo seletivo poderia direcionar, de alguma forma, a criação literária.

O que estava em observação era, portanto, um espaço de interação entre a sociedade e o Estado, em que este afirmava estar agindo democraticamente a fim de atender a demandas da própria população, porém sem dispensar sua atribuição de direcionar e regular a vida pública.

Em se tratando de um processo interativo, cabia-me, como pesquisadora, fazer indagações aos dois lados da relação, através da análise de documentos e de entrevistas, como o intuito de investigar como se dava o conflito ou o equilíbrio entre participação cidadã e papel disciplinador do Estado, no campo específico da literatura.

O avanço dessa investigação revelou, contraditoriamente, a necessidade tanto de uma ampliação quanto de um recorte. Por um lado, a análise do Edital Setorial de Literatura demonstrou que ele era apenas uma parte, ainda que muito importante, de um conjunto maior de instrumentos e ações que propagavam uma grande inovação da presença do Estado no campo das artes; por outro, os primeiros contatos e entrevistas com escritores apontaram para uma complexidade maior do que o problema localizado de que tipo de literatura obteria o financiamento do estado da Bahia: tratava-se de compreender, também, a recusa de uma parte dos artistas da palavra (e eles eram expressiva maioria) em participar das novas propostas do executivo estadual.

Remodelada por essas observações, a pesquisa assumiu um desenho novo: primeiramente, o nível de complexidade conduziu a um recorte espacial – não mais os artistas da palavra de todo o estado seriam investigados, mas apenas os produtores de literatura do município de Alagoinhas-BA; em segundo lugar, o próprio problema de pesquisa foi reformulado – ao invés de questionar como ou se as ações da SecultBA direcionavam a criação literária, passei a perguntar se ou até que ponto essas mesmas ações configuravam uma inovação no campo da produção literária.

Redefinido o problema, o corpus da pesquisa também mudou. Do lado do poder público, foram analisadas todas as notícias que envolviam a literatura, produzidas pelas agências próprias e divulgadas nos sites da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), no período de 2011 a 2013; o *Relatório de Atividades da SecultBA 2007/2009*; a cartilha *Sistema Estadual de Cultura* (2009); a Lei Estadual nº 12.365, que dispõe sobre a Política Estadual de Cultura e institui o Sistema Estadual de Cultura; o *Guia de Orientação à Participação nos Editais do Fundo de Cultura 2013*; o Edital nº 34/2012 – Setorial de Literatura; e o *Relatório de Atividades FUNCEB 2012* – sempre focalizando, sem perder a noção do conjunto, as políticas para as artes ou, mais especificamente, para a literatura. De modo complementar, recorri a

publicações oficiais do Ministério da Cultura (MinC): o *Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais* (2007), a cartilha *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura* (2011) e o documento *As metas do Plano Nacional de Cultura* (2012). Arelada a esses registros escritos, foi de fundamental importância a entrevista cedida por Milena Britto de Queiroz, Coordenadora Setorial de Literatura da FUNCEB.

Do lado da sociedade civil, foram consultados cinco escritores alagoanhenses (dois através de formulário escrito e três por meio de entrevista semiestruturada), sendo uma das escritoras a presidente da Casa do Poeta de Alagoinhas (CASPAL); duas professoras universitárias, ativistas culturais e membros da CASPAL; e o Coordenador da Biblioteca Pública Municipal Maria Feijó – sendo os três últimos através de entrevista semiestruturada. Em posição intermediária, mas não menos relevante, três outros agentes culturais contribuíram – através de entrevista semiestruturada – com a investigação: uma funcionária da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer (SECEL) e também integrante do Conselho Municipal de Cultura, o presidente e o vice-presidente do Colegiado Setorial de Literatura do Estado da Bahia.

Diante da diversidade das fontes, a interpretação dos dados impôs a utilização de estratégias metodológicas complementares: a análise de conteúdo dos textos escritos e a análise das entrevistas e questionários aplicados. Como discorre Silverman (2009), a respeito das metodologias qualitativas de pesquisa, essa análise e a interpretação a ela articulada não são, de maneira alguma, neutras ou isentas de intencionalidade; ao contrário, orientam-se por uma seleção prévia de teorias e conceitos referenciais realizada pelo pesquisador. No caso em estudo, essas teorias abordam a relação entre Estado e sociedade e os conceitos através dos quais o conteúdo é interpretado advêm – como foi exposto nos capítulos precedentes – dos campos acadêmicos da Literatura, da Comunicação e Cultura e da Ciência Política.

Sendo o objeto de estudo a relação entre a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e os produtores de literatura de Alagoinhas-BA, optei por evidenciar, sobretudo nos textos escritos, os conceitos de cultura, de literatura e de arte que fundamentam a atual política pública. O conceito de arte, que inicialmente era visto como de importância secundária, adquiriu centralidade em razão do modelo de gestão da SecultBA, que realiza seus diagnósticos e projetos para a literatura compreendendo-a como umas das linguagens artísticas. Após interpretar o uso que o poder público faz desses conceitos – sem negligenciar as três dimensões da cultura: econômica, simbólica e cidadã – ative-me à questão da participação democrática, prevista na dimensão cidadã e ponto central do caráter inovador que o governo petista atribui às próprias ações no campo da cultura. Analisado detidamente o

discurso oficial sob esses aspectos, passei então à interpretação das entrevistas, que objetivaram observar como os produtores de literatura interagem com o referido discurso.

Paralelamente ao trabalho com as fontes, recorri a teorias produzidas no âmbito da Filosofia Política para fundamentar a minha crítica à política pública para a literatura agenciada pela FUNCEB. Deste modo, o conceito de poder disciplinar de Michael Foucault permitiu-me questionar, com clareza, o papel do Estado que subjaz às ações do poder executivo estadual; a noção de heterologia acionada por Georges Bataille serviu de lastro a uma compreensão mais abrangente do lugar dos produtores de literatura de Alagoinhas no discurso da SecultBA; e o modelo interpretativo proposto por Deleuze e Guattari balizou a construção da minha conclusão sobre o caráter inovador (ou não) das ações da FUNCEB.

4.1 O DISCURSO DISCIPLINADOR DA FUNCEB

No esforço de interpretação das ações da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), em sua interação com os produtores de literatura, inicio pela análise do discurso que apresenta e direciona essas ações, avaliando as iniciativas no contexto da gestão da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) e da política nacional implementada pelo Ministério da Cultura (MinC).

4.1.1 Inovações na política para literatura na Bahia

As ações do governo do estado da Bahia junto aos produtores de literatura – ou artistas da palavra, como alguns preferem ser chamados – têm sido marcadas, na última década, pela sistematização das intervenções. Na segunda metade do século XX, essas ações eram restritas ao apoio prestado, esporadicamente, a feiras, lançamentos e outros eventos similares; bem como a prêmios e publicações de livros já escritos, competindo a seleção a programas ou órgãos diferenciados, como a Fundação Pedro Calmon (FPC) e a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

A FUNCEB foi instituída em 1972 e a FPC em 1986, tendo ambas passado por transformações ao longo de sua existência. Atualmente, funcionam como entidades descentralizadas vinculadas à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA):

A Fundação Pedro Calmon – Centro de Memória da Bahia (FPC) tem a responsabilidade de gerir o sistema de bibliotecas e o sistema de arquivos públicos e privados de interesse público, em articulação com as instâncias federal e municipal, e executar a política referente a livros, leitura e literatura. Além de dinamizar a cadeia produtiva de livros, a FPC é uma instituição de reconhecida excelência na produção e gestão de acervos documentais e bibliográficos que compõem a memória do Estado e da sociedade.

A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) tem como missão criar e implementar políticas e programas públicos de cultura que promovam a formação, a produção, a pesquisa, a difusão e a memória das artes visuais, da dança, da música, do teatro, do circo e das manifestações culturais no estado da Bahia. Administra, ainda, os centros culturais pertencentes ao Estado.

(BAHIA, 2010, p. 12).

Desde seus primeiros anos de existência, a FPC tem atuado no campo da literatura através do apoio a eventos, de prêmios e da seleção de livros para publicação. A FUNCEB também assumia, de forma menos destacada, essas atividades, até a mudança que, no fim de 2006, desvinculou a cultura da Secretaria de Turismo e instituiu a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA). Com a organização da nova Secretaria, as atribuições foram distribuídas de modo que à FUNCEB cabia a promoção das atividades de música, dança, artes visuais, teatro e circo, assim como a gestão dos espaços culturais, e à FPC competia a promoção do livro, da leitura e da literatura, entre outras funções.

Milena Britto, atual Coordenadora de Literatura da FUNCEB (em entrevista cedida para esta pesquisa, em 18 de setembro de 2013), afirma que essa distribuição baseava-se no entendimento de que a FPC, por administrar o sistema de bibliotecas e promover a leitura, estava em condições mais apropriadas de apoiar também a produção literária. Entretanto, percebeu-se, em poucos anos, que essa divisão afastava muito a literatura das outras linguagens artísticas, privando os artistas da palavra do envolvimento em iniciativas que se centralizavam no próprio processo criativo.

Em razão disso, em 2011, com a posse do novo Secretário de Cultura – Albino Rubim – e com a reestruturação da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), a literatura voltou a ser objeto de ações e programas também dessa fundação. Subordinada à Diretoria das Artes, a recém-criada Coordenação de Literatura iniciou suas atividades pelo diagnóstico de desafios e demandas que caracterizavam a produção em sua linguagem específica, implementando, a partir disso, projetos que se complementam e se articulam às atividades desenvolvidas pela FPC.

Aos artistas da palavra passaram, então, a ser propostas ações elaboradas em sintonia com as demais linguagens artísticas sob responsabilidade da FUNCEB. Fundamental para isso tem sido o trabalho conjunto dos setores administrativos pertinentes dessa unidade: a Diretoria de Audiovisual e a Diretoria das Artes – subdividida em Núcleo de Artes Circenses e Coordenações de Artes Visuais, Dança, Literatura, Música e Teatro. Respeitadas as peculiaridades de cada área, essa integração tem viabilizado iniciativas mais consistentes e dado maior visibilidade às ações da SecultBA para as artes.

Nos primeiros meses da gestão de Albino Rubim, além da execução dos editais e projetos já em andamento, as duas Diretorias mobilizaram debates, oficinas, seminários, rodas de conversa e outras atividades pontuais, fortalecendo o diálogo com a sociedade e reforçando a presença de personalidades acadêmicas, o que tem sido um traço forte da orientação seguida pela equipe do Secretário. Não descuidando das etapas da IV Conferência Estadual de Cultura (cuja culminância foi em 03 de dezembro de 2011, em Vitória da Conquista), a Fundação Cultural do Estado da Bahia promoveu o primeiro ciclo de visitas a cidades do interior – o programa FUNCEB Itinerante – ciclo que se repetiria, em outras cidades, nos anos de 2012 e 2013.

De acordo com notícia veiculada no site da FUNCEB, em 15 de agosto de 2011,

A equipe que integra o FUNCEB ITINERANTE é formada pela diretora geral da FUNCEB, Nehle Franke, os coordenadores de linguagens artísticas da FUNCEB, das áreas de Artes Visuais, Audiovisual, Dança, Literatura, Música, Teatro e da assessoria de Artes Circenses, além de assessores técnicos e da Assessoria Especial para Juventude e Cultura Digital da SecultBA. Todos eles se farão presentes nos encontros em cada município, que são abertos ao público e acontecem das 8 às 18 horas, com intervalo de almoço entre meio-dia e 14 horas. Em articulação com representantes territoriais da SecultBA presentes em todo o estado e dirigentes locais, a atividade intenciona atrair às cidades visitadas cidadãos de todo seu entorno.

Além de pautar as linguagens artísticas e as ações realizadas e planejadas pela FUNCEB, os encontros vão debater políticas culturais como o Sistema Estadual de Cultura e o Plano Estadual de Cultura. A pretensão é de estimular a organização dos setores artísticos, fomentar o debate, ouvir a sociedade em relação às demandas para as linguagens artísticas e promover a articulação com agentes, grupos e instituições culturais do interior da Bahia, mobilizando-os também para a participação nas Conferências Setoriais de Cultura, que serão realizadas pela FUNCEB e SecultBA, no dia 5 de novembro, em Salvador.

As Diretorias também atuaram de forma mais específica durante as Conferências Setoriais de Cultura. Todas essas oportunidades criadas para o debate, além dos canais mantidos através de meios eletrônicos e das representações territoriais da SecultBA, permitiram que a equipe da FUNCEB mapeasse as demandas sociais para o campo das artes. Um excerto do Relatório de Atividades da FUNCEB 2012 ilustra bem o resultado de encontros como os promovidos pelo FUNCEB Itinerante:

Durante as discussões com o público foi possível conhecer melhor a realidade cultural das regiões e diversas demandas do campo artístico-cultural, fornecendo subsídios para a elaboração e reestruturação de programas e projetos da FUNCEB. Em todas as cidades visitadas as principais demandas trazidas pela sociedade referem-se à realização de ações de formação técnica (produção e gestão cultural) e artística; descentralização da política cultural do estado; reivindicação por maior acesso aos mecanismos de fomento, maior divulgação, simplificação da estrutura dos editais, distribuição dos recursos no interior do estado; necessidade de uma maior atuação dos órgãos públicos locais, criação e/ou reestruturação de secretarias de cultura e implementação do CPF- Conselho, Plano e Fundo de Cultura; ações de desenvolvimento e visibilidade às manifestações culturais locais; preocupações com a profissionalização dos artistas e sustentabilidade da produção cultural; maior

articulação e intercâmbio cultural entre os municípios. (BAHIA/FUNCEB, 2013, p. 102).

Preocupações e solicitações como as explicitadas nesse relatório estiveram na base da reorganização dos Editais do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), a que me referi ainda no capítulo 2 – *Virada de 360 graus: mudança completa ou de volta ao mesmo ponto?*. Os editais – que antes eram lançados aos poucos, sem previsão ou escalonamento – passaram a ser lançados de forma integrada, calendarizada, com divisão equitativa ou racionalizada dos recursos destinados a cada setor ou modalidade. A organização orçamentária caminhou junto com mudanças na forma de apresentação e de qualificação da comunidade artística para participação nos pleitos.

O guia de editais de 2013 (BAHIA, 2012) pode ser interpretado como a culminância desse conjunto de ações. Com o título “Guia de Orientação à Participação nos Editais do Fundo de Cultura 2013”, a publicação traz – em linguagem clara e objetiva – informações gerais e específicas sobre os editais e seu modo de funcionamento, da concepção à execução; orientações para elaboração de projetos culturais e preenchimento de formulário e orçamento; lista de municípios por território e glossário. Para a FUNCEB, isso representou tanto a simplificação dos modelos e requisitos para a submissão de projetos e uma gestão mais eficiente dos recursos do FCBA, quanto um momento de revisão dos próprios editais, ampliando as possibilidades para atender à variedade de práticas e formatos apresentados pela sociedade.

Outra ação que atingiu em conjunto as artes atendidas pelas ações da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) foi a implementação dos Colegiados Setoriais das Artes – instâncias de articulação entre a sociedade e o poder público, previstas na Lei Orgânica da Cultura. A mobilização para a formação dos Colegiados perpassou as visitas do FUNCEB Itinerante e outros encontros, seminários e conferências promovidos pelos órgãos da SecultBA. Nos textos da SecultBA, cada linguagem artística corresponde a um setor.

Os primeiros encontros setoriais foram estimulados pela FUNCEB, porém iniciou-se um movimento bastante positivo de articulações independentes entre os atuantes das artes, tanto na capital quanto no interior. O encontro realizado em Salvador em agosto refletiu o grau de mobilização que este processo contínuo e participativo vinha conquistando: mais de 150 representantes das áreas técnico-artísticas vindos de 20 cidades do estado. Em 30 de novembro de 2012, a Lei Orgânica da Cultura da Bahia completou um ano e em tão pouco tempo a classe artística da Bahia já comemora os momentos finais do processo de criação dos Colegiados, culminando com a eleição democrática e qualificada dos seus representantes agora em dezembro. Na verdade é só início deste importante trabalho conjunto entre poder público e sociedade civil pelo desenvolvimento das artes na Bahia através da afirmação da importância dos seus atores. (BAHIA/FUNCEB, 2013, p. 105).

Cada Colegiado é integrado por membros da sociedade civil e do poder público, sendo que o processo de eleição dos representantes da sociedade civil foi formulado e executado com a participação da sociedade. Cabe aos Colegiados orientar e respaldar decisões políticas voltadas a cada área, atuando como instâncias de consulta, participação e controle social das ações promovidas pelo estado.

Além do FUNCEB Itinerante, dos Editais do Fundo de Cultura e da formação dos Colegiados Setoriais – ações conjugadas entre as diretorias da FUNCEB –, a Coordenação de Literatura promoveu também ações específicas para o seu setor, sempre em referência às demandas identificadas junto à sociedade.

Assim emergiram os programas *Ação Poética nas Comunidades* (que promove oficinas e eventos poéticos em comunidades populares), *Conversas Plugadas Especial – Literatura* (que parte de um modelo desenvolvido pelo Teatro Castro Alves, em Salvador, para promover o contato do público com escritores contemporâneos), *Fazer Poesia e Ficção na Bahia* (que promove discussões entre público e artistas da palavra acerca da produção baiana atual) e *Escritas em Trânsito* (que oportuniza a qualificação profissional através de cursos com objetivos específicos). A *Semana das Palavras Brincantes*, que promove a literatura infantil através de atividades diversificadas, é um exemplo de ação articulada entre a FUNCEB e a FPC.

Foram as notícias atinentes a esses projetos (veiculadas pelo site oficial da FUNCEB), o Relatório de Atividades da instituição referente ao ano de 2012 e o Edital Setorial de Literatura (Edital nº 34/2012) que eu tomei como base para interpretar o discurso da FUNCEB voltado para a produção literária. Como forma de complementação, recorri à entrevista que me cedeu, em 18 de setembro de 2013, Milena Britto de Queiroz, Coordenadora de Literatura da FUNCEB.

Durante a análise, tive como referência teorias que abordam o poder disciplinar do Estado. O primeiro indicativo da importância desse debate foi encontrado em Horkheimer e Adorno (2009). Eles sinalizam para um aspecto da própria teorização sobre cultura: sua função administrativa.

A barbárie estética realiza hoje a ameaça que pesa sobre as criações espirituais desde o dia em que foram colecionadas e neutralizadas como cultura. Falar de cultura foi sempre contra a cultura. O denominador "cultura" já contém, virtualmente, a tomada de posse, o enquadramento, a classificação que a cultura assume no reino da administração. Só a "administração" industrializada, radical e conseqüente, é plenamente adequada a esse conceito de cultura. Subordinando do mesmo modo todos os ramos da produção espiritual com o único fito de ocupar — desde a saída da fábrica à noite até sua chegada, na manhã seguinte, diante do relógio de ponto — os sentidos dos homens com os sinetes dos processos de trabalho, que eles próprios devem alimentar durante o dia, a indústria cultural, sarcasticamente, realiza o

conceito de cultura orgânica, que os filósofos da personalidade opunham à massificação. (HORKHEIMER; ADORNO, 2009, p. 14).

A mera classificação de um objeto ou atividade como cultura, para eles, já reflete o propósito de administrá-lo; representa o momento em que a ação humana livre e criativa é incluída em um sistema de ordenamento da vida.

Drummond e Sampaio (2011) atualizam esse tema através da discussão sobre os efeitos da política cultural brasileira. Interpretam-na a partir de Horkheimer e Adorno, como também a partir de Nietzsche.

O que se pode depreender do comentário adorniano sobre cultura? A cultura, assim apropriada pelos discursos, é a domesticação do que há de selvagem nas manifestações culturais. Selvagem no sentido em que não respondiam de imediato a uma universalidade, isto é, à tradição, às suas formas expressivas historicamente dadas, e por isso podiam funcionar como extremos. (DRUMMOND; SAMPAIO, 2011, p. 89-90).

É algo semelhante ao que Nietzsche problematiza como *história monumental*: “Ela atuará sobre o que é desigual no sentido de generalizá-lo e equipará-lo, pois o que se pretende é desconsiderar a diversidade, forçando a comparação a produzir um efeito de fortalecimento do que já existe [...]” A história dos artistas e das manifestações populares deve, assim, enquadrá-los em “um devir esperado e universal”, em uma continuidade que age “[...] contra a espontaneidade da criação e a das festas.” (DRUMMOND; SAMPAIO, 2011, p. 90).

É com base nesse aparato que os pesquisadores observam a política de editais e o gerenciamento da cultura pelo Estado brasileiro. Torna-se emblemático o caso do Centro Histórico de Salvador (Pelourinho), que durante anos foi objeto de um projeto de revitalização que consistia na restauração dos prédios antigos, na expulsão de seus moradores e na reocupação por artistas e personagens estereotipados como a baiana de acarajé e o capoeirista.

Diante do fracasso do projeto, que resultou na desertificação do Pelourinho (restaram apenas, grosso modo, os estereótipos e os meninos viciados em crack), o novo grupo gestor da cultura propôs outro modelo de revitalização. A intervenção urbana passou a consistir na ocupação das ruas por artistas selecionados via editais, financiados com recursos públicos diretos, que ficariam assim encarregados de dinamizar o patrimônio histórico. O programa baseia-se no discurso de que a arte valoriza os modos de vida da comunidade e, por isso, deve receber o apoio das instâncias governamentais.

Resta questionar quais as intenções e as consequências desse apoio. O exemplo do grafite é, neste sentido, esclarecedor. Drummond e Sampaio (2011) destacam como a consagração capturou essa manifestação urbana, que surgiu selvagem nos metrô de Nova York. Na cidade de Salvador, os grafiteiros foram reconhecidos pela Prefeitura Municipal,

que selecionou artistas para atuar na revalorização de muros. O reconhecimento domesticou parte deles, ao ponto de provocar uma divisão entre os artistas e os pichadores, que são considerados agressivos.

Dessa forma, o que os editais fazem é capturar os artistas antes mesmo do surgimento das obras, pois eles precisam atender aos critérios para participar das seleções.

Nenhuma surpresa, nenhuma experimentação que não esteja às expensas do aparelho de captura; o Estado se adianta ao autoritarismo da cultura. Nunca mais uma orelha-van gogh, um mictório- Duchamp! Havia uma espécie de *delay* entre a obra e sua assimilação cultural, por exemplo, no tempo que levou para telas que furraram um galinheiro virem a valer milhões de dólares, algo como uma espécie de suspensão e risco. (DRUMMOND; SAMPAIO, 2011, p. 94).

O risco – eis o que não pode ser permitido pelo Estado. A atual política cultural brasileira soma a tradição ao monumento, as raízes populares às artes consagradas. “Ela reúne indistintamente a monumentalidade do passado e a glória do tradicional, na forma de uma ancestralidade a ser resgatada ou encarnado em algum moderno herói marginal. [...] E tudo se torna discurso ou interpretação.” (DRUMMOND; SAMPAIO, 2011, p. 91). Como antes a indústria cultural, é o Estado do presente que classifica, seleciona e promove as manifestações culturais, em um acolhimento que já nem disfarça o controle.

O controle do Estado sobre a vida dos indivíduos é tema recorrente da filosofia e das ciências sociais, tendo em Michel Foucault um de seus grandes teóricos. Dedicando-se à interpretação do poder no mundo moderno, ele atenta para as articulações e distinções entre soberania e disciplina. Para ele, a relação soberano-súdito correspondia ao poder no contexto feudal (em que a riqueza era retirada da terra e o poder era exercido de tempos em tempos, através de obrigações e pagamento de taxas); entretanto, não condiz com a dinâmica de poder inventada nos séculos XVII e XVIII (quando a riqueza advém dos corpos e requer vigilância constante). No capitalismo, os procedimentos de poder precisam responder a necessidades antagônicas: ampliar a eficácia da dominação ao mesmo tempo em que elevam a força dos dominados.

“Como o poder, aumentando suas forças, poderá fazer crescer as da sociedade em vez de confiscá-las ou freá-las?” (FOUCAULT, 2001, p. 172). As estruturas centrais de poder na era capitalista encontram a resposta em técnicas e procedimentos que a sociedade desenvolveu para solucionar o problema prático do controle de loucos e condenados.

No século XVIII, o jurista Jeremy Bentham desenvolveu o *panóptico*, modelo arquitetônico da prisão perfeita:

O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura

da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravessasse a cela de lado a lado. (FOUCAULT, 2001, p. 165-166).

Não há contato entre os detentos, e assim se podem evitar complôs, influências recíprocas e projetos de crimes futuros. Não há como enxergar, das celas, se há ocupante na torre; e dessa maneira os efeitos da vigilância são constantes, ainda que a vigilância de fato não seja permanente. “Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder.” (FOUCAULT, 2001, p. 166).

Aplicado a prisões, hospitais, hospícios, escolas, fábricas, ou mesmo à sociedade inteira, o princípio do panóptico permite, simultaneamente, exercer o poder de forma contínua e diminuir ao máximo a presença do dominador, o recurso às formas súbitas e violentas de exercício de poder que caracterizam a soberania. Além disso, qualquer um pode ser convidado a visitar a torre, funcionando essa visita como instância de controle.

Entre os séculos XVII e XVIII, em decorrência de transformações tanto técnicas quanto políticas, as disciplinas – que eram regulamentos aplicados a contextos isolados – tiveram sua ação generalizada para toda a sociedade. Emergiu, então, a sociedade disciplinar, espaço de exercício do poder disciplinar:

De uma maneira global, pode-se dizer que as disciplinas são técnicas para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas. É verdade que não há nisso nada de excepcional, nem mesmo de característico: a qualquer sistema de poder se coloca o mesmo problema. Mas o que é próprio das disciplinas, é que elas tentam definir em relação às multiplicidades uma tática de poder que responda a três critérios: tornar o exercício do poder o menos custoso possível (economicamente, pela parca despesa que acarreta; politicamente, por sua discrição, sua fraca exteriorização, sua relativa invisibilidade, o pouco de resistência que suscita); fazer com que os efeitos desse poder social sejam levados a seu máximo de intensidade e estendidos tão longe quanto possível, sem fracasso, nem lacuna; ligar enfim esse crescimento “econômico” do poder e o rendimento dos aparelhos no interior dos quais se exerce (sejam os aparelhos pedagógicos, militares, industriais, médicos), em suma fazer crescer ao mesmo tempo a docilidade e a utilidade de todos os elementos do sistema. (FOUCAULT, 2001, p. 179-180).

São esses critérios que me fazem ver, na expansão das ações da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) direcionadas às artes (e mais particularmente à literatura), um fortalecimento do poder disciplinar do Estado. Em primeiro lugar, o poder precisa ser “o menos custoso possível”, invisível, para despertar o mínimo de resistência – a isso corresponde o esforço permanente dos órgãos executivos para apresentar a participação das políticas públicas como escolha. Da inscrição individual nos processos seletivos à ratificação nacional da Convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), passando pela adesão de municípios e estados ao Sistema Nacional de

Cultura (SNC), a integração às políticas culturais aparece sempre como opção, desprezando-se o fato de que existe apenas mais uma alternativa: o abandono. A adesão ao Sistema é livre, mas seria necessário um elevado grau de autossuficiência para se permitir dispensar o apoio do Estado, e essa não é a realidade de quase toda a população brasileira. As circunstâncias reais obrigam, mas o discurso oficial continua pautado na ideia de liberdade.

O segundo critério – máximo de intensidade e maior extensão possíveis – pode ser reconhecido nos investimentos em publicidade e na criação de representações territoriais. É evidente que essa expansão pode ser interpretada como natural e necessária (um Estado democrático deve atender igualmente a todos), porém é inegável que a presença ampla do Estado fortalece o poder de seus agentes. O terceiro critério – elevação do rendimento – está presente na busca de produtividade, tanto das instituições estatais como das pessoas e entidades civis: é preciso aproveitar da melhor maneira possível os recursos disponibilizados pelo poder público, priorizar os agentes culturais que demonstram maior capacidade de aproveitamento.

Como sinaliza Foucault (2001), os efeitos dessas políticas são constantes. Como advertem Drummond e Sampaio (2011), o controle do Estado antecipa-se às iniciativas da população. Como podemos observar na sistematização das ações – e esta vai do Ministério da Cultura (MinC) à Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), coerentemente – toda produção literária deve poder ser compreendida pela política pública de cultura. São esses argumentos que me levam a defender que a FUNCEB, como parte da SecultBA, aumenta o poder disciplinar do Estado diante dos artistas da palavra.

4.1.2 **Conceitualização da cultura, da arte e da literatura**

Vejo esses conceitos como fundamentais à relação entre a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e os produtores de literatura, pois o conflito mais evidente é este: que tipo de produção é chamada de literatura e tem mérito suficiente para ser reconhecida e financiada pelo poder público? A pergunta é difícil de ser respondida porque o discurso oficial, do Ministério da Cultura (MinC) à FUNCEB, passando pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), adota conceitos amplos, quase universais, como se todas as maneiras de pensar e fazer cultura, arte e literatura coexistissem harmoniosamente.

Vimos, no capítulo anterior, que há conceitos controversos, por vezes inconciliáveis, de cultura e de arte. No item 3.2.2, temos, segundo Nussbaumer (2012), que, baseado em Raymond Williams, Eagleton identifica três significados modernos principais atribuídos à palavra cultura: 1) cultura como “civilidade ou civilização” – noção cara ao pensamento

evolucionista dos séculos XVIII e XIX, que assim distinguia nações como a francesa; 2) cultura como “modo de vida característico” – ideia contraposta à primeira, que criticava o colonialismo e valorizava a cultura popular; e 3) cultura como “especialização às artes” – abrangendo a atividade intelectual e as artes canônicas. Que o terceiro seja um acréscimo, somente de forma superficial os dois primeiros significados podem ser unidos.

Quanto à arte, desde a década de 1930, com Walter Benjamin, é reconhecido que o conceito precisa ser reformulado, se os teóricos e críticos optarem por designar com a mesma palavra uma tela a óleo do século XVII e um filme de ação produzido no século XXI, por exemplo. Os usos sociais são muito diferentes, como explicita Monteiro (1993), e não parece ser bastante afirmar que é arte o que tradicionalmente tem sido chamado de arte; ou substituir, como em muitos textos, a palavra arte pelo termo “expressões artísticas”, como se isso fosse suficiente para afastar a memória do etnocentrismo ou das artes canônicas, entre elas a literatura.

Sendo o discurso e as ações da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) alinhados – este termo aparece repetidas vezes – à política cultural do MinC iniciada na gestão de Gilberto Gil, os documentos baianos limitam-se à propagar os conceitos fundamentais assumidos por essa gestão. Considerando que a Bahia aderiu à nova política cultural com quatro anos de atraso e que as formulações da equipe de Gil emergiram em um contexto de numerosos debates com a sociedade, a SecultBA apresenta o conceito de cultura como algo já definido democraticamente. No primeiro Relatório de Atividades (2007-2009) produzido pela SecultBA (2010, p. 15-17), pode-se ler:

A cultura pode ser entendida como toda a criação simbólica gerada pelo ser humano. Este amplo conjunto inclui as artes, os ritos e manifestações tradicionais e contemporâneas, as etapas criativas dos processos de produção, os modos de fazer e os valores, comportamentos e práticas que constroem a identidade de cada sociedade.

Cultura também é troca, intercâmbio, fusão, síntese. Conceitos necessariamente vinculados à diversidade, à valorização das diferenças. Diferenças de idéias, etnias, ideologias, saberes e práticas que constituem o patrimônio de um agrupamento humano determinado e identificado por tais características culturais em comum. Quanto mais diversa é a produção simbólica de uma sociedade, maior o seu grau de desenvolvimento nos campos ambiental, social, político e econômico, pois o conceito de cultura vincula-se, necessariamente, à idéia de cidadania ou à liberdade de fazer escolhas e de expressá-las.

É cada vez mais evidente o papel da cultura como propulsora da economia. Quando classificados como frutos do saber e do fazer cultural, determinados bens e serviços adquirem valor agregado como produtos de trocas comerciais. O resultado desse movimento é a qualificação do desenvolvimento socioeconômico a partir da diferenciação pautada na cultura. [...]

Finalmente, importa observar os princípios e prerrogativas estabelecidos por documentos fundamentais no mundo contemporâneo, como a Convenção da UNESCO sobre diversidade cultural; a Carta Cultural Ibero-americana e a Agenda 21 da Cultura, enfatizando, principalmente a noção de diversidade cultural. Essa é a

reconfiguração da visão da política pública de cultura na Bahia, que passa a tratar o setor cultural como um segmento vivo, dinâmico e intenso, capaz de operar profundas transformações nas sociedades.

É um conceito complexo, multifacetado, que agrega termos e dimensões de várias ordens, como se a possibilidade de incoerência entre elas não existisse. Barbalho (2007) já nos havia alertado para isso: o Ministério da Cultura (MinC) – seguindo as proposições da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) – trabalha com o conceito de diversidade (apregando a tolerância e o respeito) e ignora a questão da diferença, da desigualdade e do confronto que pode haver entre povos ou grupos que não partilham a mesma cultura. Silva e Dutra (2011), observando principalmente o contexto internacional, levantam outro ponto que não pode ser ignorado: a tolerância à diversidade por vezes se constitui em admiração do exótico, em posicionamento que reafirma o normal europeu diante da excentricidade dos outros povos. Em outras palavras, respeitar e tolerar não significa admitir em condição de igualdade.

O texto do Relatório de 2007-2009, reproduzido acima, é o único em que pude identificar uma conceitualização explícita de cultura. Todos os documentos da FUNCEB mencionam o termo como se fosse natural ou incontroverso.

Ainda mais inquietante é o que acontece com o conceito de arte: não encontrei sequer uma definição, seja nos materiais da FUNCEB, da SecultBA ou do próprio MinC. Na esfera federal, analisei três documentos: *Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais* (2007), *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura* (2011) e *As metas do Plano Nacional de Cultura* (2012).

O texto que aborda a questão com mais clareza é a cartilha *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Em uma seção que discorre sobre a dimensão simbólica da cultura, a cartilha expressa (2011, p. 33-34):

Ao adotar essa dimensão ampla do conceito, o Ministério da Cultura instituiu uma política cultural que enfatiza, além das artes consolidadas, toda a gama de expressões que caracterizam a diversidade cultural do país. Os programas Cultura Viva e Mais Cultura traduzem bem essa perspectiva ampliada. Entretanto, até mesmo no âmbito exclusivo das artes, a adoção da dimensão simbólica permite ampliar a ação pública e abranger todos os campos da produção cultural: o popular, o erudito e o massivo. Artes populares, artes eruditas e indústrias criativas são colocadas num mesmo patamar de importância, merecendo igual atenção do Estado. Também é superada a tradicional separação entre políticas de fomento à cultura (geralmente destinadas às artes) e de proteção do patrimônio cultural, pois ambas se referem à produção simbólica da sociedade.

O texto, entretanto, não apresenta definições claras do que seja “arte consolidada”, “âmbito exclusivo das artes”, “artes populares”, “artes eruditas”, “indústrias criativas” ou “massivo”. Como essas publicações oficiais sucederam uma série de debates setoriais

realizados no início da gestão de Gil, talvez seus redatores tenham pretendido que as definições passassem por desnecessárias, como se fossem de domínio público.

Porém, se o discurso conceitual – que frequentemente aparece na parte de introdução – afirma que o conceito de cultura assumido engloba “o popular, o erudito e o massivo”, o uso do termo dentro das mesmas publicações recusa a intenção pronunciada. Tanto na cartilha mencionada quanto nos dois outros documentos do MinC, o que se verifica é uma justaposição do termo “artístico” ao termo “cultural”, como se representassem contextos produtivos ou expressivos diferentes.

Na cartilha *As metas do Plano Nacional de Cultura* (2012), essa necessidade de somar arte e cultura é repetida todas as vezes em que se fala de arte. Contudo, arte – ou linguagens artísticas – é algo que não se define senão pela enumeração do que habitualmente vinha recebendo esse nome.

Na consolidação das políticas culturais relacionadas à dimensão simbólica, será mantido um olhar atento às linguagens artísticas (música, literatura, dança, artes plásticas, etc.), mas serão igualmente reconhecidas e valorizadas muitas outras possibilidades de criação simbólica, expressas em novas práticas artísticas e em modos de vida, saberes e fazeres, valores e identidades. (BRASIL, 2012, p. 16).

A soma da arte com essas “outras possibilidades de criação simbólica”, que possivelmente é o que leva o título de cultura, pode ser destaca em numerosos exemplos, dos quais selecionei alguns.

Acerca da coordenação de esforços entre os Ministérios da Cultura e da Educação, encontramos:

Os conteúdos da formação dos professores devem dar ênfase à cultura, às linguagens artísticas e ao patrimônio cultural. Deverão ser incluídos, também, os temas dos saberes e fazeres das expressões culturais populares ou tradicionais. Além disso, é muito importante aproveitar os recursos dos bens e instituições culturais das localidades dos professores, como museus, memoriais, arquivos, entre outros. (BRASIL, 2012, p. 49).

É preciso efetivar o acordo de cooperação firmado entre os ministérios da Cultura e da Educação que estabelece diretrizes e critérios para a atuação conjunta dos dois ministérios na implementação da Política de Cultura para a Educação Básica. Esse acordo busca fazer da escola o grande espaço para circulação da cultura brasileira, acesso aos bens culturais e respeito à sua diversidade. Por meio desse acordo, será desenvolvido o programa de atividades de arte e cultura dirigido às escolas públicas de Ensino Básico. (BRASIL, 2012, p. 53).

A meta nº 42 apresenta a diretriz “Criar política para facilitar a importação de tecnologias usadas em atividades culturais” e explicita que

O lançamento de tecnologias de ponta atende a uma dinâmica ágil, que coloca no mercado internacional novos produtos em prazos curtos. A proposta desta meta é rever essa política de importação para os equipamentos tecnológicos que possam contribuir para o desenvolvimento da criação artística e cultural no país. Atualmente há políticas específicas apenas para a importação de produtos esportivos e

instrumentos musicais. Pretende-se, assim, oferecer a possibilidade de importar produtos de forma menos burocrática e mais barata. (BRASIL, 2012, p. 115).

A meta nº 46 discorre sobre a diretriz “Instalar colegiados e elaborar planos de cultura para todos os setores representados no Conselho Nacional de Política Cultural”, esclarecendo que

O CNPC é uma instância fundamental para efetivar as políticas culturais no país. Para realizar suas funções, ele precisa ter representadas em sua estrutura as linguagens artísticas, as identidades e as manifestações culturais. É importante que a representação dos diferentes setores culturais (artes visuais, circo, teatro, culturas populares, dança, entre outros) seja feita por meio de colegiados. Uma vez formalizado um colegiado, o setor poderá colocar em pauta suas necessidades específicas, desde o reconhecimento social até os meios de financiamento. [...] Hoje, 9 setores culturais possuem colegiados representados no CNPC. São eles: artes visuais; circo; culturas indígenas; culturas populares; dança; literatura, livro e leitura; moda; música e teatro. Entre esses, 8 já elaboraram seus planos setoriais. (BRASIL, 2012, p. 122-123).

O próprio Plano Nacional de Cultura, Lei nº 12.343/2010, manifesta essa dualidade:

Art. 1º Fica aprovado o Plano Nacional de Cultura, em conformidade com o § 3º do art. 215 da Constituição Federal, constante do Anexo, com duração de 10 (dez) anos e regido pelos seguintes princípios: [...]

IV – direito de todos à arte e à cultura; [...]

Art. 2º São objetivos do Plano Nacional de Cultura: [...]

II – proteger e promover o patrimônio histórico e artístico, material e imaterial;

III – valorizar e difundir as criações artísticas e os bens culturais;

V – universalizar o acesso à arte e à cultura;

VI – estimular a presença da arte e da cultura no ambiente educacional; [...]

Art. 3º Compete ao poder público, nos termos desta Lei: [...]

V – promover e estimular o acesso à produção e ao empreendimento cultural; a circulação e o intercâmbio de bens, serviços e conteúdos culturais; e o contato e a fruição do público com a arte e a cultura de forma universal;

(BRASIL, 2012, p. 158-160).

Tanto a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) quanto a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) seguem a mesma lógica da soma e da definição de arte e de cultura por enumeração de exemplos habituais. No caso baiano, dois fatos são particularmente notáveis: a inclusão da Literatura na alçada da FUNCEB – o que destoa do âmbito federal, pois a Fundação Nacional das Artes (Funasa), que cumpre papel semelhante, não a inclui – e a criação do Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI), em 2011, para dar especial atenção às manifestações de origem africana e indígena, bem como de grupos populares marginalizados na Bahia e de outros que se encaixem na vaga noção de popular. Pode-se entender a fundação do CCPI como a institucionalização da dualidade: este cuida das manifestações culturais, enquanto a FUNCEB trata das linguagens artísticas; ou, nas palavras da meta nº 46, são órgãos específicos para diferentes setores culturais.

Silenciando sobre essa divergência ocorrida nas esferas mais amplas, a Coordenação de Literatura da FUNCEB ocupa-se em acolher as mais diversificadas expressões que podem

ser reconhecidas como literatura, abstendo-se propositalmente de enunciar um conceito fechado. É bastante significativa, nesse contexto, a denominação “artistas da palavra”, utilizada em lugar de escritores ou poetas, pois explicita o único requisito a princípio colocado: o uso da palavra. Evidentemente, resta o problema de saber que tipo de uso da palavra pode ser classificado como artístico, o que é difícil delimitar quando não se discute o conceito de arte.

Ainda que sem definição explícita, os textos veiculados nos relatórios e notícias produzidos pela FUNCEB permitem uma interpretação do conceito ou dos conceitos de literatura que subjazem a suas ações e propostas. O Edital Setorial de Literatura – iniciativa de maior vulto do setor – converte-se em meio privilegiado de visibilização desses pressupostos. Lançado pela primeira vez em 2012, diferentemente do Edital para Publicação de Livros por Editoras Baianas (mais antigo, a cargo da Fundação Pedro Calmon), esse edital custeia as atividades de quem se dedica à literatura durante o processo de produção, e não depois que há um produto pronto para ser publicado.

Seu objeto é “Apoiar propostas culturais na área de Literatura com o objetivo de estimular os diversos elos da rede produtiva do setor e ações que dialoguem com outros segmentos, tendo como objeto predominante a literatura.” (BAHIA, 2012, p. 9). O diálogo com outros segmentos – ou seja, outras “produções artísticas e culturais” – já era uma prática comum nas atividades de iniciativa da Fundação Pedro Calmon (FPC), sobretudo em eventos que objetivavam o estímulo à leitura. Ademais, essa ruptura de barreiras entre as linguagens é a peça principal do que o Ministério da Cultura (MinC) tem entendido como transversalidade da cultura.

A respeito da amplitude do edital, o depoimento de Milena Britto, Coordenadora de Literatura, é bastante esclarecedor. Cabe aqui observar que a Coordenadora é professora universitária e pesquisadora da área de Letras, tendo atuado em projetos inovadores na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em suas palavras:

Nos editais dos modelos antigos, o estado meio que induz a pessoa; por exemplo, se sai um edital de poesia, que diz que vai publicar livro de poesia, todo mundo começa a fazer poesia; se sai um edital de romance, mesmo que não tenha muitos escritores que trabalham com romance, mas ele vai pensar em escrever um romance porque o edital abriu pra romance; se abrir um edital pra uma feira literária, as pessoas vão fazer feira literária; e acaba que isso não é uma demanda real, o que as pessoas querem fazer, como as pessoas querem fazer. Então o Edital Setorial foi pensado de uma maneira aberta, ampla, pra que coubesse qualquer projeto, se alguém quiser fazer um projeto em braile, cabe naquele edital, se alguém quer fazer um seminário, cabe naquele edital, uma itinerância de escritores pelo interior, trocar território, fazer uma espécie de residência ou intercâmbio, cabe no edital, o edital cabe livro-objeto, cabe instalação, cabe publicação também, cabe sarau, cabe festival, cabe tudo, porque ele é aberto. A única coisa é obedecer ao limite orçamentário – que pra pessoa física é noventa e poucos mil reais e pra pessoa jurídica é cem mil reais – e a

documentação, que está exigida. O resto é a pessoa pensar “Qual é o meu desejo? O que eu faço com a literatura?” e canalizar pra ali.

Na mesma entrevista, a mim cedida em setembro de 2013, a Coordenadora enfatiza a necessidade de tratar a literatura como arte e não apenas como recurso para o desenvolvimento do gosto e da prática da leitura:

Quando foi para a Fundação Pedro Calmon, foi quase automática a relação didática com literatura, ela era muito mais vista como um apoio a todas essas políticas de livro e leitura, desenvolvimento da leitura, que é muito válido também, mas, quando ela serve a um propósito, fica muito mais difícil analisar essa relação da arte mesmo, da subjetividade, dos meios de produção. Porque, se você observar, quase todas as atividades que se faz com a literatura, a literatura é o ponto de apoio – estão falando na verdade da leitura e do leitor, estão desenvolvendo o gosto pela leitura. Aí a gente para pra pensar: e a literatura que não depende do livro ou da escrita? E a literatura oral? E a literatura indígena? E a literatura periférica? E a literatura ligada aos movimentos de hip-hop? E a performance poética, que depende do corpo, da voz? Então, a literatura enquanto arte não aparecia.

Nessas falas, a abertura do que se entende por literatura é apresentada com clareza, assim como a vinculação do conceito de arte à expressão da subjetividade.

Entretanto, o mesmo não ocorre quando se volta a atenção para as escolhas feitas durante a concretização das iniciativas. No Edital Setorial, nos “Critérios para seleção das propostas”, lê-se:

As propostas serão avaliadas a partir dos seguintes critérios:

- a) Valor cultural, priorizando-se:
 - i. Mérito e qualidade artístico-cultural;
 - ii. Relevância do projeto no contexto sociocultural de sua realização;
 - iii. Criatividade, inovação e singularidade; e
 - iv. Estímulo à diversidade cultural.
- b) Consonância com as políticas estaduais de cultura, priorizando-se:
 - i. Harmonia com os princípios do Plano Nacional de Cultura e da Lei Orgânica da Cultura (12.365/2011);
 - ii. Capacidade estruturante e efeito multiplicador do projeto;
 - iii. Estratégias de democratização e acessibilidade; e
 - iv. Contribuição do projeto para a qualificação do setor.
- c) Qualificação do proponente e/ou da equipe executora do projeto, priorizando-se:
 - i. Experiência e qualificação do proponente e equipe em relação ao objeto do projeto;
 - ii. Relevância da atuação local e/ou regional dos agentes envolvidos na realização do projeto; e
 - iii. Articulações e/ou parcerias integrantes do projeto.
- d) Viabilidade e qualidade técnica do projeto, priorizando-se:
 - i. Clareza, consistência das informações e coerência na composição do projeto;
 - ii. Coerência entre as ações da proposta e os custos apresentados;
 - iii. Razoabilidade dos itens de despesas e seus custos; e
 - iv. Condições para execução satisfatória do projeto.

(BAHIA, 2012, p. 11)

Interpretando-o apenas no que tange aos conceitos de arte ou de literatura, somente o item “a) Valor cultural” apresenta critérios que se vinculam diretamente ao sujeito que cria.

Pouco se duvida de que “i. Mérito e qualidade artístico-cultural;”, “iii. Criatividade, inovação e singularidade; e iv. Estímulo à diversidade cultural.” são qualidades que só podem ser avaliadas conjuntamente, diante do que já existe ou de padrões de valor previamente definidos. Sem referências anteriores, não há como comparar a qualidade artístico-cultural das propostas.

Já o item “ii. Relevância do projeto no contexto sociocultural de sua realização;” e toda a alínea “b) Consonância com as políticas estaduais de cultura” manifestam a necessidade de submissão dos projetos ao conceito de cultura como meio de desenvolvimento social – ou seja, o alinhamento da literatura à função social da arte proposta pela política nacional de cultura.

Mais uma vez, o testemunho de Milena Britto confirma o que o Edital sugere:

O que entra em jogo hoje, e isso é muito claro, é o perfil que a gestão tem, a gestão trabalha muito focada naquelas comunidades que têm pouco acesso; também tem o pensamento da diversidade, tem o pensamento de uma espécie de contrapartida social. Então, o próprio Edital dá um direcionamento razoável pra as pessoas pensarem “aqueles projetos que vão beneficiar somente o artista – embora isso aí seja discutível – eles ficam muito inconsistentes diante dos demais”, porque o apelo do estado hoje, nessa gestão, é dar com o dinheiro público o maior retorno possível pra a sociedade. Então, é claro que a gente pensa “isso é muito subjetivo, porque se alguém pede uma bolsa pra criar um livro, qual é a contrapartida? Bom, a contrapartida está se ele vai dar uma oficina, se depois ele vai visitar uma escola, se o resultado do livro já for um pensamento também de que “se aquele livro for publicado, eu vou levar esse livro pra fazer uma atividade de leitura no bairro tal”. Então, tem um movimento também de retorno à sociedade e não retorno a um único indivíduo.

Em notícia publicada em 5 de abril de 2013, a FUNCEB ressalta os avanços proporcionados pelos editais:

Concursos nas áreas de Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Dança, Literatura, Música e Teatro registraram aumento de inscritos, contemplados e de proporção de propostas do interior da Bahia, e vão distribuir um total de R\$ 13,9 milhões para apoio a 175 projetos

A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Governo do Estado (SecultBA), vai apoiar um total de 175 projetos das áreas de Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Dança, Literatura, Música e Teatro, através dos Editais Setoriais das Artes 2013, que tiveram seus resultados divulgados. Em todos os sete concursos, os dados evidenciam a ampliação do número total de inscritos, que foi ao todo 24% maior do que no ano passado (em 2012, 1.182; em 2013, 1.465). Além disso, é bastante expressivo o aumento da participação de proponentes do interior: 63% a mais, saltando de 353 para 576, o que condiz com as políticas de territorialização e com as ações de mobilização feitas em mais de 150 municípios baianos e através de videoconferências durante o período de inscrições. Conseqüentemente, o número de selecionados de cidades do interior cresceu 39%, de 49 para 68. Com recursos do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), serão R\$ 13,9 milhões distribuídos para iniciativas relacionadas à criação, pesquisa, formação, produção, difusão, circulação, memória e demais ações nos setores específicos. [...]

Os critérios de seleção, descritos nos textos dos editais, se fundamentaram em diretrizes da Política Estadual de Cultura, como a promoção da diversidade de

expressões culturais, alinhadas ao que determina a Lei Orgânica da Cultura da Bahia (Lei nº 12.365 de 30 de novembro de 2011), considerando o Artigo 21, que dispõe sobre os princípios relacionados aos mecanismos de fomento, tais como a descentralização das oportunidades e a análise fundamentada no mérito, na qualidade técnica e na viabilidade econômica dos projetos. O potencial de contribuir para a qualificação do setor, a capacidade estruturante, articulações e estratégias de democratização e acessibilidade foram questões priorizadas.

Na comparação dos resultados de 2012 com os de 2013, observo o destaque dado à descentralização de recursos e à correlata democratização do acesso à cultura. A inclusão social aparece, então, como o principal objetivo das instituições que lidam com a arte e a cultura.

A seleção dos projetos na área de literatura segue a mesma linha. Como nos editais dos demais setores, seus resultados são apresentados em duas categorias, enfatizando o incremento no apoio à produção das cidades do interior e sua equiparação ao investimento feito na capital do estado. Na mesma notícia de 5 de abril de 2013, lê-se:

Para o edital de Literatura, foram disponibilizados R\$ 700 mil (40% a mais sobre os R\$ 500 mil de 2012) para projetos de até R\$ 100 mil. Contabilizaram-se 154 propostas inscritas. Na avaliação, 24 foram pré-selecionadas. São projetos de Feira de Santana, Ilhéus, Irecê, Lauro de Freitas, Maracás, Mucuri, Paulo Afonso, Planalto, Ribeira do Pombal e Salvador, dos Territórios de Identidade do Extremo Sul, Irecê, Itaparica (BA/PE), Litoral Sul, Metropolitana de Salvador, Portal do Sertão, Semiárido Nordeste II, Vale do Jiquiriçá e Vitória da Conquista. Seis projetos ficaram como suplentes.

	LITERATURA	Dados por origem			
		Salvador		Outras Cidades	
		Número	Porcentagem	Número	Porcentagem
Projetos inscritos	154	83	53,90%	71	46,10%
Projetos pré-selecionados	24	14	58,33%	10	41,67%

Mais atenção para os artistas do interior é uma demanda antiga, suscitada frequentemente nos diálogos entre a sociedade e o poder público e tomada como prioridade pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), desde sua primeira gestão. As experiências na capital e no interior são muito diferentes, o que constitui um problema para o grupo gestor. Para Milena Britto, Coordenadora de Literatura da FUNCEB, atender a todos os interesses é um desafio. Na entrevista cedida para este trabalho, ela afirma:

Na verdade, foi um grande aprendizado pra mim, eu sair da capital, assim, descobrir que existem várias Bahias e a gente não sabe. [...] Tem regiões que o foco é literatura de cordel e qual é a coisa mais incrível? Eles são muito mais próximos da cultura popular e da música do que da literatura, eles não se veem como parte de um grupo de literatura que acessaria um edital, por exemplo [...] E tem diferenças, bastantes diferenças, no entendimento do que é literatura: quanto mais distante de Salvador, mais o pensamento do que é literatura é conservador. Então literatura pra essas pessoas é uma coisa muito canônica, tem vários lugares que tem Academia de Letras, o que é muito bom, mas ao mesmo tempo é um lado da questão, e muitos lugares pensam que literatura oral, sarau ou livro-objeto, essa relação poética, essas coisas não são literatura.

A diversidade conceitual, portanto, é reconhecida nos diálogos que a SecultBA realiza com a sociedade.

Voltando para os critérios do Edital, notamos – além de mérito artístico-cultural, originalidade, criatividade e relevância social – a exigência de alguma experiência e qualificação técnica. Mais do que uma questão de burocracia, os itens das alíneas “c) Qualificação do proponente e/ou da equipe executora do projeto” e “d) Viabilidade e qualidade técnica do projeto” remetem a um formalismo que atravessa as atividades da SecultBA de uma maneira geral. Ainda que tematizando a cultura popular, periférica ou tradicional, as proposições da sociedade precisam ser apresentadas em linguagem acadêmica, precisam dialogar entre si utilizando os termos propostos pela academia, que é a grande mediadora escolhida pela gestão de Albino Rubim. Esse formalismo talvez seja o cerne das críticas que a gestão estadual tem recebido, dos questionamentos que têm sido feitos acerca do alcance de seu caráter democrático. Esse é o segundo aspecto de grande relevância para a análise do exercício do poder central através do discurso.

4.1.3 Participação democrática

Ao contrário do que acontece com as definições de cultura, arte ou literatura, a importância e as formas de participação cidadã no campo da cultura encontram-se no discurso oficial de todas as esferas, com grande frequência. Em conformidade com a política nacional e com as formulações da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), os relatórios e notícias da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) podem ser analisados como amostras desse discurso. A esse fim, servem especialmente os textos que tematizam os Editais do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA) e a instituição dos Colegiados Setoriais das Artes. Contrapostos à divulgação dos projetos mobilizados pela Coordenação de Literatura da FUNCEB, esses textos permitem entrever fragilidades no processo de democratização.

Em 17 de maio de 2012, o Secretário de Cultura da Bahia, Albino Rubim, publicou, no site oficial da SecultBA, o artigo “Financiamento da cultura e editais”. No excerto transcrito abaixo, evidencia-se que os editais públicos são tomados como instrumento de democratização do acesso aos recursos públicos destinados para a área cultural:

O financiamento da cultura deve estar sintonizado com esta complexidade do campo, sob pena de se mostrar totalmente inadequado para estimular o desenvolvimento da cultura. Nesta perspectiva, o financiamento deve abarcar uma variedade de modalidades, visando atender de modo satisfatório a diversidade, que, em verdade, se constitui na riqueza cultural de uma nação ou região.

A multiplicidade de modalidades de financiamento, entretanto, deve atentar para princípios, tais como: transparência, acesso democrático, equidade de oportunidades e caráter republicano. A tradição do financiamento à cultura no Brasil

e na Bahia esteve marcada na maior parte de sua história pela chamada “política de balcão”. Ou seja, pelo atendimento da demanda cultural através da lógica do favor. Assim, só os agentes da elite e próximos ao poder tinham acesso aos recursos destinados ao campo da cultura. Esta situação guardava íntima conexão com o ambiente autoritário que se vivia no país e no estado.

O governo Lula e o governo Wagner transformaram este panorama com disseminação da utilização de editais como procedimento para realizar a distribuição dos recursos estatais, em especial, aqueles alocados nos fundos, nacional e estadual, de cultura. A adoção dos editais como procedimento garante um caráter mais transparente, democrático e republicano aos campos de cultura.

Por certo, os editais não podem ser utilizados de modo adequado em todas as modalidades de financiamento à cultura. Existem áreas em que eles não se mostram pertinentes e eficientes. Além disto, apesar do enorme avanço que representam os editais públicos, eles apresentam algumas limitações. Os editais exigem, por exemplo, não só que os proponentes tenham capacidade para elaborar e gerir projetos, como também eles requerem justos processos de seleção, com a participação de avaliadores qualificados e boa margem de independência e autonomia.

Mesmo com estes limites, os editais se constituem em um dos procedimentos mais adequados para realizar o financiamento da cultura. Na Bahia, os editais passaram a ser o instrumento corriqueiro para financiar a cultura e distribuir os recursos do fundo estadual de cultura.

Percebe-se, no texto do Secretário, que ele busca responder a críticas feitas aos editais em anos anteriores de aplicação. Ele menciona “modalidades de financiamento”, possivelmente, em referência ao FAZCULTURA, programa de financiamento via renúncia fiscal do estado da Bahia. As dificuldades com a elaboração de projetos para submissão e a credibilidade das comissões julgadoras são outros pontos levantados por quem destaca limitações da política estadual. Rubim, entretanto, insiste no instrumento e em seu aperfeiçoamento ao longo do tempo. Um aspecto relevante desse aperfeiçoamento é apontado na notícia seguinte, divulgada na página da FUNCEB na mesma data do artigo de Albino Rubim:

A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA), e o Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), vêm, desde 2007, investindo na democratização do acesso ao fomento à Cultura através de editais públicos. Neste ano, os Editais Setoriais de Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Dança, Literatura, Música e Teatro, lançados em 15 de maio e com inscrições abertas até 15 de junho, apresentam mais uma ferramenta de participação social. Até o dia 31 de maio, cidadãos interessados podem contribuir para a formatação das Comissões de Seleção que vão avaliar as propostas inscritas nos concursos, questão fundamental para uma maior transparência deste processo. Para fazer indicações, basta acessar a página [...] e preencher o formulário correspondente à linguagem artística desejada, recomendando nomes de profissionais de reconhecida atuação nas áreas específicas, que residam na Bahia e em outros estados.

É importante que os indicados tenham experiência comprovada na área artístico-cultural para a qual forem sugeridos. [...] As indicações recebidas serão analisadas pela Diretoria Geral da FUNCEB, que designará os membros para participar das referidas Comissões.

As indicações são apresentadas como mais um passo da democratização; contudo, a decisão sobre quais indicados comporão de fato a comissão é prerrogativa da equipe da

FUNCEB. No caso do Edital Setorial de Literatura, notícia datada de 5 de abril de 2013 revela que:

A comissão de seleção foi composta por **Eliane Brum**, escritora com quatro livros publicados, jornalista com mais de 40 prêmios de reportagem e documentarista, colunista do site da Revista Época; **Fabiano Calixto**, poeta e tradutor, tem diversos livros publicados e edita a revista de poesia Modo de Usar & Co; **Ferrez**, romancista, contista, poeta e compositor, fundador do Selo Povo, voltado à publicação de livros com preços acessíveis e divulgação novos talentos, colunista da revista Caros Amigos; **Luciene de Almeida Azevedo**, doutora em Literatura Comparada, professora de Teoria Literária da UFBA, atua em Literatura Brasileira e Teoria Literária; **Osmar Moreira Santos**, professor graduado em Letras Vernáculas, especialista em Estudos Literários, mestre e doutor em Letras e Linguística e pós-doutor pela Université Paris 8, atua em temas como tropicalismo, políticas da cultura e subjetividade; **Suzane Lima Costa**, graduada em Letras Vernáculas, especialista em Estudos Literários, mestre e doutora em Letras, professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no Instituto de Letras, atuando em temas como estudos etnográficos, autoria e identidade, e políticas linguísticas entre os povos indígenas da Bahia; e **Milena Britto**, coordenadora de Literatura da FUNCEB.

Ainda que os integrantes tenham sido escolhidos a partir de indicação popular, é inevitável perceber a forte presença de acadêmicos e supor a exigência de que os selecionadores tenham familiaridade com a linguagem formal. Poetas são aceitos, mas, a julgar pelo perfil dos membros listados, é difícil imaginar a inclusão de um artista não-alfabetizado – ainda que experiente e reconhecido – nessa equipe de seleção.

Outro movimento democrático, mas nem tanto, é a instituição dos Colegiados Setoriais. A publicidade – como se observa abaixo, em um trecho do Relatório de Atividades da FUNCEB 2012 – é bastante positiva, mas apenas de passagem menciona que o órgão colegiado não tem caráter deliberativo.

Os Colegiados Setoriais das Artes da Bahia são instâncias representativas do sistema setorial de cultura, compostos por representantes do poder público e da sociedade civil, sendo estes últimos designados por meio de eleição com mandato de dois anos e renovável por igual período. Previstos no artigo 12 da Lei Orgânica da Cultura do Estado da Bahia (Lei Estadual 12.365/2011), os Colegiados Setoriais que representarão cada uma das linguagens artísticas – Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Dança, Literatura, Música e Teatro – vão orientar e respaldar decisões políticas voltadas a cada área, atuando como instâncias de consulta, participação e controle social das ações promovidas pelos órgãos do governo. [...]

A FUNCEB reconheceu a importância de priorizar a construção dos Colegiados Setoriais das Artes da Bahia e como retorno obteve uma adesão expressiva da sociedade civil em todo o processo. Desde o Ato de Lançamento dos Encontros Setoriais, a participação de um grande número de gestores da cultura e representantes dos setores garante a pluralidade no debate das políticas culturais e a construção democrática destes Colegiados, cruciais para o desenvolvimento das artes no estado da Bahia.

O pouco espaço para deliberação torna-se ainda mais evidente quando se analisam os projetos de iniciativa da Coordenação de Literatura da FUNCEB. Não avalio, aqui, se as ações satisfazem ou não os sujeitos que atuam com a literatura; verifico tão somente os

indícios de participação da sociedade que se revelam nos textos. Já observamos, anteriormente, que esses projetos foram formulados a partir das demandas identificadas no FUNCEB Itinerante, nas Conferências de Cultura e em outros momentos de diálogo do poder público com a sociedade.

O Especial Literatura do *Conversas Plugadas* – palestras com profissionais da área da cultura realizadas no Teatro Castro Alves – foi uma das primeiras ações da Coordenação de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Em 20 de outubro de 2011, o site da instituição divulgava:

Depois das participações de José Eduardo Agualusa, Mia Couto e José Miguel Wisnik, o *Conversas Plugadas Especial* agora inclui dentre os nomes convidados um representante da literatura da periferia e da poesia feita fora da academia. Sérgio Vaz é o criador do Sarau da Cooperifa, um exercício de democratização do uso da palavra e de reação política à exclusão. Esta verdadeira revolução comunitária está completando 10 anos e leva todas as quartas-feiras, ao Boteco do Zé do Batidão, na zona sul de São Paulo, a poesia dos novos artistas da periferia, a valorização da tradição oral, estímulo à leitura e à produção escrita.

As personalidades convidadas – de reconhecida atuação no campo literário – são escolhidas pela equipe da FUNCEB. Fora palestras, seminários e outros eventos para poucas dezenas de pessoas, localizados em Salvador, a primeira ação proposta pela Coordenação de Literatura foi o projeto *Ação Poética nas Comunidades*. A divulgação na página da SecultBA data de 17 de janeiro de 2012:

A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), unidade da Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA), lança o projeto *Ação Poética nas Comunidades*, que se propõe a levar a poesia, em sua diversidade de estilos e abordagens, a comunidades populares de Salvador. [...] O evento é gratuito, aberto ao público, e terá a participação de 12 poetas e coletivos que levarão performance, poesia audiovisual, saraus, oficinas, hip hop, grafite, instalações poéticas, leituras, declamações e uma série de atividades envolvendo esta arte. [...]

Depois da estreia, outras novas edições do *Ação Poética nas Comunidades* serão realizadas ao longo do ano, na pretensão de fazer intervenções artísticas e sociais em zonas que apresentem tensão social, problemas de violência e escassez de bens culturais, proporcionando um tempo e um espaço para reflexão, sob o encanto da palavra poética. Cada vez mais assumida como uma arte interdisciplinar e com inúmeras possibilidades de abordagem, a poesia extrapola os espaços canônicos e invade praças, ruas, becos, favelas, bares, muros etc., deixando a cidade mais colorida, mais leve e mais humana.

Notam-se, mais uma vez, a interdisciplinaridade da arte e o papel de instrumento de desenvolvimento social que é atribuído à cultura. Não se poderia dizer, com base nessa notícia ou em outras correlatas, se “fazer intervenções artísticas e sociais em zonas que apresentem tensão social, problemas de violência e escassez de bens culturais” é uma demanda identificada entre os baianos ou apenas reflexo das linhas gerais da política cultural. O projeto teve continuidade nos anos seguintes, em Salvador e no município de Cachoeira, com uma modificação importante: a FUNCEB abriu seleções públicas para os artistas que desejavam

participar das intervenções. O processo seletivo, entretanto, competiu, mais uma vez, a uma comissão interna.

Também interna e com base nas demandas identificadas na interação com a sociedade é a indicação de profissionais para participar do projeto *Fazer Poesia e Ficção na Bahia*. A primeira notícia sobre o tema foi veiculada no site da FUNCEB em 21 de junho de 2012:

Escritores de poesia e de ficção vão se encontrar para um bate-papo com o público na primeira edição do projeto Fazer Poesia e Ficção na Bahia, que promove uma discussão centrada na produção e na importância destes gêneros para a literatura baiana. [...]

A proposta é de reunir representantes destas áreas de gerações e atuações diversas, iniciantes e consagrados, para um olhar amplo sobre o que se faz em poesia e ficção, das páginas de livros aos blogs, trazendo também uma perspectiva histórica e contextual sobre as questões que se apresentam na atualidade. Temáticas, estéticas, formatos, mercado, consumo, experiências, possibilidades – as pautas se desenvolvem diante destes grandes universos criativos, para uma análise da atividade artística e do posicionamento destas produções na realidade cultural da Bahia.

A *Semana das Palavras Brincantes*, executada em articulação com a Fundação Pedro Calmon (FPC), também disponibiliza para a comunidade ações planejadas internamente. A propaganda foi lançada na página da FUNCEB em 20 de setembro de 2012:

De 08 a 11 de Outubro, a Coordenação de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia (SecultBA), em conjunto com a Biblioteca Monteiro Lobato (Fundação Pedro Calmon), realizam a Semana das Palavras Brincantes. O evento tem a função de fomentar a literatura junto ao público infantil, contemplando as mais variadas tendências e estéticas no âmbito da literatura infantil, bem como modos variados de acesso ao literário.

A semana de atividades tem como público-alvo crianças com faixa etária entre 03 e 14 anos, cujo foco é a literatura e a sensibilização artística. As ações contemplarão oficinas de contação de histórias destinadas às crianças, pais, educadores e interessados; conversas com escritores e lançamento de livros. O projeto foi planejado com estratégias que viabilizem o despertar das crianças para a leitura, a literatura e as artes, despertando a imaginação de crianças e jovens.

Nomes indicados pela Coordenação de Literatura, em consonância com as demandas dos artistas da palavra, também participam do *Escritas em Trânsito*, projeto da área que desenvolve atividades quase todos os meses, desde sua primeira edição, em novembro de 2012. A notícia, do site da FUNCEB, é de 31 de outubro de 2012:

Renomados autores de todo o Brasil vêm a Salvador, entre os meses de novembro de 2012 e abril de 2013, para integrar o projeto *Escritas em Trânsito*. Realizada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA), a iniciativa promove nove oficinas gratuitas de escrita literária, para estimular escritores baianos, bem como interessados em desenvolver ou qualificar seus trabalhos nesta linguagem. Cada uma das turmas tem 20 vagas, totalizando um público de 180 alunos atendidos. As inscrições podem ser feitas através do formulário disponível aqui, até dois dias antes do início das aulas de cada oficina ou até ocupação completa das vagas. [...]

O *Escritas em Trânsito* é resultado do diálogo entre a Coordenação de Literatura da FUNCEB e a sociedade civil em diversos encontros setoriais e eventos literários, nos quais foi enfatizada a necessidade de se ter acesso às discussões e

diálogos que movimentam a cena literária nacional. O projeto responde às políticas de formação e fomento no âmbito da Literatura, bem como oferece aos profissionais das Letras, na Bahia, o aprofundamento e o diálogo com outros artistas da palavra.

No caso do *Escritas em Trânsito*, o poder decisório da FUNCEB é exercido em dois momentos: na escolha do profissional que ministrará a oficina e na seleção dos candidatos à participação, que é feita com base na experiência prévia e no envolvimento do participante com a literatura.

Dupla decisão envolveu, também, a confecção do livro *Autores Baianos: um panorama*, que foi produzido para divulgar a literatura baiana internacionalmente. Em 18 de março de 2013, a SecultBA noticiava:

De 9 a 13 de outubro, o Brasil será o país homenageado na Feira do Livro de Frankfurt 2013, na Alemanha, o maior encontro do setor literário e editorial do mundo. A Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia (SecultBA), através da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), da Fundação Pedro Calmon (FPC) e de sua Assessoria de Relações Internacionais, investindo na internacionalização e difusão da literatura baiana, lançará no evento uma publicação trilingue (inglês, alemão e espanhol), apresentando ao mundo 18 nomes que representam a atual produção literária da Bahia. [...]

A lista de autores participantes, de distintas gerações, perfis e gêneros, é formada por Adelize Souza, Aleilton Fonseca, Álex Leilla, Antonio Risério, Carlos Ribeiro, Daniela Galdino, Florivaldo Mattos, Hélio Pólvora, João Filho, Karina Rabinovitz, Kátia Borges, Lima Trindade, Luís Antonio Cajazeira Ramos, Mayrant Gallo, Myriam Fraga, Roberval Pereyr, Ruy Espinheira Filho e Ruy Tapioca. Eles foram escolhidos por uma comissão especializada, formada por críticos, pesquisadores, jornalistas e escritores, que vão também selecionar mostras do trabalho dos artistas para compor a publicação. Os textos serão acompanhados por uma minibiografia.

Como se pode perceber, a seleção dos autores participantes foi precedida por outra seleção, a dos integrantes da comissão julgadora. A FUNCEB habitualmente divulga os nomes dos membros desse tipo de seleção, tanto para projetos de iniciativa própria quanto para editais, apresentando os currículos dos avaliadores. Lendo-os, não posso deixar de observar que a grande maioria é de acadêmicos, exceções feitas a artistas de “reconhecida atuação” na área que dominam a linguagem formal.

Em relação ao Edital Setorial de Literatura, a Coordenadora Milena Britto expressa:

É feito de várias maneiras, o processo de convidar as pessoas pra comissão. Existe uma chamada pública, onde a própria comunidade indica que pessoas elas gostariam de ver nas comissões e o currículo dessas pessoas e a instituição a que essa pessoa está vinculada. A outra forma é o Conselho de Cultura indica duas pessoas também e nós da Fundação Cultural também indicamos pessoas. Então, o conjunto final é o resultado dessas três coisas. A gente avalia, por exemplo, só teve uma indicação de alguém que trabalha com literatura indígena, e houve cinco indicações de pessoas que trabalham com literatura negra, então a gente vai pegar esse de indígena porque só veio uma indicação e a gente precisa da diversidade. Nem sempre é assim, um pra cada um, mas existe ali uma tentativa de “essa pessoa trabalha com a linha tal, a indígena, essa pessoa trabalhou com literatura contemporânea, essa daqui trabalha com poesia, ou trabalha com o cânone, esse aqui trabalha com os estudos culturais”, tem uma diversidade no perfil.

O processo de composição das demais comissões segue a mesma lógica, presente desde as proposições da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e do Ministério da Cultura (MinC), de valorização da diversidade cultural. No propósito de descentralizar os investimentos, estimulando a diversidade cultural dos territórios do estado, o trabalho de seleção de projetos – assim como o de avaliação e de produção de relatórios pelos órgãos da SecultBA – tem sido feito considerando a distribuição equitativa entre os recursos destinados a proponentes de Salvador e do interior da Bahia.

Essa tentativa de atender igualmente a todas as regiões tem se constituído em desafio para a FUNCEB. Milena Britto, Coordenadora de Literatura, observa que o setor com o qual trabalha, em comparação com outros como dança e teatro, é pouco organizado – os artistas atuam isoladamente e não se articulam para buscar a satisfação de suas demandas. No caso das cidades interioranas, essa articulação parece-lhe ainda mais ausente. Em suas palavras, na capital,

existe uma proximidade maior, as pessoas estão familiarizadas com fomentos, elas pressionam de forma mais efetiva, elas pressionam de forma direcionada, existe uma qualidade técnica na pressão. A gente consegue identificar muito mais facilmente, por exemplo, se vem aí um grupo da periferia e diz que precisa ter editais que cubram esse perfil, é muito mais fácil você trabalhar com isso porque isso já está mais ou menos organizado e há uma pressão sobre isso; mas se você vai para uma região onde cada cidade tem um foco completamente distinto, não há como organizar, não há um trabalho de base pra o estado chegar ali, e pra o estado fazer tudo, isso é uma missão impossível, é meio utópico mesmo, eu não vejo como isso seja possível. Então, existe uma necessidade urgente do poder municipal interagir conosco, aí assim, o poder municipal fazendo a parte dele, e a gente podendo aportar com isso, vai ser muito mais efetivo, muito mais fácil para os dois lados.

Nesse ponto, outra dificuldade da negociação entre Estado e sociedade é discutida: o formato em que o poder público exige que as solicitações sejam feitas. Vimos, no item 3.2.1, com Umbelino Brasil (2005), como é complexo o processo de elaboração de um projeto cultural – além da linguagem formal, é necessário converter a arte em bem cultural, expressando o próprio fazer em termos mercadológicos, detalhando as etapas de produção, distribuição e consumo do produto ou serviço que será ofertado. Para os artistas do interior, segundo Milena Britto, mais uma vez a situação se complica:

Essas pessoas não sabem demandar muito, e elas pensam que o problema é que o interior não ganha projeto; não, o problema é que há que se ter um processo, pra fazer as pessoas entenderem o que é fazer um projeto pra aquilo ali. A outra questão é que existe um pouco de exigência, um pouco não, muita exigência burocrática pra fazer parte de um edital, então essas pessoas estão muito distantes disso aí. É uma questão que o estado, pelo menos até onde eu sei, não vai mudar, porque a burocracia existe também pra proteger o dinheiro público, então é uma coisa muito controversa.

Não podendo abrir mão dos projetos – ou pelo menos de uma certa uniformização da forma de apresentação, de modo a torná-los comparáveis –, o que a SecultBA tem feito é oferecer cursos de qualificação, tanto na capital quanto no interior, além de assumir o propósito de desenvolver formatos de seleção que considerem apresentações orais ou em vídeos.

Uma última questão a ser levantada sobre as ações da FUNCEB para a literatura é o silenciamento quanto ao programa FAZCULTURA. É um programa de financiamento através de renúncia fiscal que tem um orçamento tão alto ou superior aos recursos destinados ao Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), que também abre espaço para projetos na área artística. Entretanto, como a seleção dos projetos é realizada por uma comissão gerenciadora conjunta da Secretaria de Cultura (SecultBA) e da Secretaria da Fazenda, sem interferência da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), esta não se manifesta sobre o assunto. Sendo os Colegiados Setoriais das Artes vinculados à FUNCEB, isso equivale a dizer que os direcionamentos proferidos pelos representantes da sociedade não incluem o que é feito com talvez mais da metade do recurso destinado à cultura pelo estado da Bahia.

4.2 ESCRITORES DE ALAGOINHAS: UMA PARTE FORA DO TODO

A análise dos dados que são apresentados pela gestão da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) permite afirmar que o governo estadual formula seus discursos e propõe suas ações de modo a propagar uma imagem de democratização, de que a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) atinge a todos os cidadãos do estado de maneira igualitária. Incluindo a todos, os programas propostos pelo governo constroem a possibilidade de, sutilmente, através das noções de convivência harmônica das culturas e de desenvolvimento social, direcionar a produção cultural no estado. Conclamando a todos para sua supervisão, sem violência, faz funcionar o que Foucault chama de disciplina.

Retomando Foucault e sua vigilância que a tudo alcança, Drummond (2013) questiona, entretanto, se não é possível encontrar, ainda que residualmente, alguma forma de dubiedade ou de contrapoder:

Aqui as distinções se apagam. Pois, não é uma questão de otimismo ou pessimismo, como alguns classificam as duas correntes teóricas contemporâneas, ou mesmo de apocalípticos e revolucionários, mas de processos de homogeneização de discursos e práticas. O que lhe podemos contrapor além da indiferença? O exercício do riso que desestabilize essa nova moral em seus desdobramentos políticos e estéticos – seja nos projetando aos impossíveis da política, seja imputando ao estético o que ele sempre foi, um combate à verdade, nossa defesa contra o moralismo. (DRUMMOND, 2013, p. 3).

Nesse sentido, Drummond destaca como produções literárias do final do século XIX e início do século XX mobilizaram o negativo, a parte maldita, exercitando a crítica ao homogêneo e a livre experimentação. Kafka, Beckett, Artaud, Klossowski e Bataille, entre outros, colocaram noções como despesa e esgotamento no centro de suas experiências, deixando como legado práticas literárias “[...] aquém dos estudos representacionais, históricos ou teóricos, pois o que foi colocado em jogo ameaçava a instauração da lei, da hostilização ao vivo enquanto instância heterológica.” (DRUMMOND, 2013, p. 4).

Recorrendo a essas práticas, utilizando a paródia e a ironia, é possível surpreender a homogeneidade do pensamento, mesmo quando ele se apresenta como crítica à verdade estabelecida, e assim, talvez, fazer surgir algo diferente do que está posto. Com o intuito de investigar como tais práticas podem potencializar a existência diante das políticas públicas do presente, Drummond (2013) aborda a obra de Georges Bataille, analisando conceitos por ele propostos.

O eixo principal da obra teórica de Bataille pode ser encontrado em Habermas (2000). Este o inclui em uma série de filósofos que – de forma independente – se contrapõem à racionalidade do homem moderno, evidenciando suas limitações. O que torna o pensamento de Bataille peculiar é que ele problematiza o discurso da modernidade não a partir de uma crítica imanente da metafísica ou de seus determinantes socioestruturais, mas com base em uma interpretação antropológica das experiências que mobilizam o excesso.

Dois momentos da trajetória de Bataille, que era marxista, foram decisivos para a formulação de seus questionamentos filosóficos: a convivência, na década de 1920, com artistas surrealistas, e o contato, por volta de 1930, com o fascismo. Engajado em revistas ou manifestos surrealistas, desenvolve em seus textos, pela primeira vez, o conceito de *heterogêneo*:

[...] designa assim todos os elementos que resistem à assimilação das formas burguesas de vida e das rotinas do cotidiano e que escapam igualmente do alcance metodológico das ciências. Bataille condensa nesse conceito a experiência fundamental dos escritores e artistas surrealistas que, opondo-se aos imperativos de utilidade, de normalidade e de sobriedade, objetivam mobilizar de forma chocante as forças extáticas da embriaguez, da vida onírica e das pulsões em geral, para subverter os modos de percepção e vivência ditados pela convenção. O reino do heterogêneo não se abre senão naqueles instantes explosivos de pavor e fascínio, quando desmoronam as categorias que garantem ao sujeito o relacionamento familiar consigo mesmo e com o mundo. (HABERMAS, 2000, p. 299).

Aplicando o conceito aos fenômenos sócio-políticos, Bataille justifica a emergência do fascismo a partir da heterogeneidade de seus líderes. Seu esforço intelectual não se prende às condições econômicas que, inegavelmente, foram decisivas para as mudanças políticas; mas

aos aspectos psicológicos e sociais que fizeram as massas aderir aos novos projetos e participar do espetáculo de veneração aos dominadores.

Se, por um lado, o temor da crise levou os empresários a concordar com a abolição do princípio liberalista; por outro, o poder manifesto através da violência gerou o fascínio que resultou na adesão das massas. Contra a homogeneização do mundo capitalista, feita através da racionalização do trabalho, Hitler e Mussolini apareceram como o radicalmente outro, como o heterogêneo que tem força suficiente para quebrar o curso normal das coisas, vencendo o fastio e a impotência.

Na dominação fascista mesclam-se elementos homogêneos e heterogêneos de um modo novo: por um lado, a operacionalidade, a disciplina e o amor à ordem, qualidades que pertencem às exigências funcionais da sociedade homogênea, e o êxtase das massas e a autoridade do líder, que revelam um reflexo da verdadeira soberania. O Estado fascista possibilita a unidade total dos elementos heterogêneos com os homogêneos; é a soberania estatizada. (HABERMAS, 2000, p. 307).

Cabe perguntar, então, diante desse efeito de “forças afetivas renovadas”, como o fascismo se diferencia de outras manifestações subversivas e espontâneas. Cabe formular uma teoria – uma *ciência heterológica* – que sistematize o saber sobre os movimentos sociais de atração e repulsão.

O primeiro passo na elaboração dessa teoria é um ensaio, publicado em 1933, em que Bataille discute a noção de *despesa*. Analisando principalmente o capitalismo, ele observa que a atividade humana não se reduz ao processo de produção e reprodução material. O consumo não se limita à satisfação do necessário à conservação da vida, sendo dividido em duas partes: o *dispêndio funcional* – que é empregado na manutenção e na ampliação das forças produtivas – e o *dispêndio improdutivo* – fruto da autodeslimitação, representado por atividades que têm seu fim em si mesmas, como o luxo, o culto, as artes, a sexualidade sem objetivo reprodutivo e o luto.

Os dois tipos de despesa – no desenvolvimento de sua teoria, nas décadas de 1940 e 1950 – encontram-se refletidos na oposição entre razão instrumental e soberania. Apenas a forma improdutiva de dispêndio possibilita e confirma existência autêntica do homem:

A soberania opõe-se ao princípio da razão reificante, instrumental, que surge da esfera do trabalho social, tornando-se dominante no mundo moderno. Ser soberano significa não se deixar reduzir, como no trabalho, ao estado de uma coisa, mas desenvolver a subjetividade: afastado do trabalho e tomado pelo momento, o sujeito se esgota no consumo de si mesmo. A essência da soberania consiste no consumo inútil, naquilo “que me agrada”. (HABERMAS, 2000, p. 314-315).

Para compreender a reificação da sociedade, Bataille propõe uma espécie de “filosofia da história da proscricção”, uma exposição sobre o destino histórico da soberania. Sua forma mais pura pode ser identificada no sacrifício ritual, que destrói o que consagra, liberando a

violência. O gasto desmedido une o homem à natureza, ao passo que o trabalho funda o mundo das coisas. Na trilha de sacerdotes, da nobreza, do monarca e do burguês, a soberania vai sendo maculada e o sujeito sagrado vai desaparecendo, à medida que o poder passa a estar na posse das coisas.

O capitalismo – que obriga a utilização do lucro para gerar mais riqueza, condenando o consumo improdutivo do excedente – conta com o burguês político democrático, ainda portador de uma forma derivada de soberania. Já no socialismo burocratizado soviético (não o real, mas o idealizado por Bataille), toda diferenciação social é abolida e a soberania é expulsa definitivamente da sociedade. O stalinismo é a última fase do processo de separação entre as esferas da práxis reificada e da soberania pura, que só poderia ser libertada quando a independência fosse completa. Entretanto, Bataille não explica porque nem como a reificação total levaria ao renascimento da soberania.

Em sua leitura de Bataille, Drummond (2013) discorre especialmente sobre *heterologia* e *informe* – ambos conceitos que se contrapõem ao antropomorfismo filosófico e estético, ironizando os sistemas fechados e equilibrados. Esses sistemas fundamentam-se na exclusão da alteridade, na submissão prévia das formas e práticas desviantes, e não são desestabilizados pelo pensamento crítico, pois este também se estrutura através de regras.

O termo heterologia nomeia “[...] uma espécie de economia dos resíduos, restos não assimiláveis, por vezes abjetos, que rompem, esgarçam as composições homogêneas, marcadas pela inexorabilidade.” (DRUMMOND, 2013, p. 4). É construída por meio da imposição do singular e irrecuperável, constituindo, assim como o informe, as heterotopias – espaços sem mapas. Vinculado à heterologia, o informe é o aparecimento do que nunca foi experimentado ou pensado, que surpreende, assusta, provoca horror, porque não se submete à ordem do pensamento, antes lhe rasga a gramática.

Contra o poder disciplinar do Estado, há portanto, que se buscar as heterologias. No caso específico da política cultural baiana, posso então questionar: existem produções que se recusam a participar do ordenamento proposto pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA)? Os artistas que não buscam o apoio do estado estão optando por uma produção heterológica? É essa possibilidade que pretendo avaliar através do caso dos escritores do município de Alagoinhas.

Para compreender a repercussão das propostas da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) sobre os produtores de literatura do município, torna-se útil fazer uma comparação de suas opiniões com o entendimento manifestado por escritores radicados em Salvador. Nessa intenção, entrevistei os dois membros mais votados do Colegiado Setorial de

Literatura (os escritores Valdeck Almeida de Jesus e Carlos Yeshua), que, como tal, estão intensamente envolvidos com as ações da FUNCEB.

Ambos participam de movimentos que buscam organizar o conjunto de escritores da Bahia, atuando no sentido de divulgar seus trabalhos, de buscar caminhos para a publicação das obras e de apresentar coletivamente demandas ao poder público. Os movimentos organizados não têm relação com a Academia de Letras da Bahia e contam com o apoio da SecultBA, que inclusive faz a divulgação de suas atividades nas páginas oficiais na Internet. É também pela Internet, através de correspondências eletrônicas e de redes sociais, que os grupos procuram conquistar novos participantes e ampliar a rede de debates acerca da literatura.

A respeito do espaço democrático aberto pela SecultBA, Valdeck Almeida, que é funcionário público radicado em Salvador, expressa que:

Com a estrutura da Secult e a Lei de Cultura ficou mais esclarecido, mais fácil de participar. A gente está produzindo o Plano Setorial de Literatura, que é as demandas da área de Literatura que vão se tornar leis para serem aplicadas durante dez anos, esse é o projeto de lei da cultura, você ter um período mínimo de atuação sem interferência direta do governo, ou seja, são leis do estado, são políticas públicas de Estado, isso dá uma garantia à cultura de que não vai haver interferência a depender do humor do governante, [...] porque antes era assim, o estado achava que produzir um livro de Maria, por exemplo, era essencial, então ele ia lá e investia naquele livro de Maria, não havia discussão com a classe, não havia uma checagem, não se fazia uma pesquisa, uma comparação, não se perguntava a ninguém, resolvia e fazia; e agora, sim, nós temos esse poder de ficar e ir inclusive de encontro a algumas ações, lógico dentro do limite do diálogo, tudo dentro do limite que a lei estabelece. Inclusive a lei, também, a gente pode mudar, a gente tem essa consciência de que, apesar de existir a lei, aquela lei não pode ser engessadora da produção nem do consumo, da fruição da arte.

Observa-se, em sua fala, a utilização dos mesmos termos presentes nos textos produzidos e divulgados pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), especialmente os de cunho acadêmico que são publicizados com o objetivo de formar ou qualificar os cidadãos para a gestão da cultura – termos como estrutura, lei, plano, demanda, projeto, período, interferência, Estado, governo, investimento, discussão, poder, ações, diálogo, produção, consumo e fruição da arte. Embora sem averiguar se o domínio dessa linguagem é anterior ao trabalho junto à SecultBA, posso afirmar (com base em minhas observações) que esse é um dos fatores decisivos para a liderança diante dos outros artistas, pois assegura a receptividade e a eficiência do diálogo com os agentes públicos.

Além do domínio da linguagem, noto a importância conferida aos dispositivos legais, a convicção de que um plano ratificado por uma casa legislativa pode gerar estabilidade e segurança na determinação democrática das diretrizes para a cultura. Sua avaliação do momento vivido pelo setor cultural baiano era, portanto, bastante positiva, no que tocava à

questão do processo democrático. Ainda mais claramente que no trecho anterior, referindo-se à atuação dos Colegiados Setoriais, ele afirma:

E, pelos debates, pelos encontros que nós temos com o Secretário de Cultura, diretores das funções, tanto da Fundação Cultural do Estado como da Fundação Pedro Calmon, nós temos tido boa receptividade e, assim, na medida em que o debate avança qualificado, a gente tem conseguido um retorno positivo dessas demandas nossas. Por exemplo, foi em 2009, a gente ainda sem articular, a gente conseguiu entrar na Bienal do Estado da Bahia, pela tangente – tinha uma programação, nós estávamos lá, declamando, participando. Agora em 2013, já articulados, já com a ferramenta na mão, chegamos juntos na Fundação Pedro Calmon e conseguimos colocar os escritores dentro de um espaço, dentro da programação oficial. Enfim, eu acho que o que tem de positivo nesse debate todo é que nós temos tido um retorno, talvez ainda não seja o que a gente deseja, mas quanto mais a gente debater, quanto mais a gente se apropriar dessas ferramentas...

Carlos Yeshua, que tem formação universitária na área de Comunicação, é mais cauteloso em sua avaliação:

O Colegiado já é uma questão, uma coisa nova – nosso primeiro ano de trabalho começou agora, nós tivemos três ou quatro reuniões – então a gente não tem como mensurar isso ainda. Estamos num processo de criação desse plano [Plano Estadual de Cultura], mas eu acredito que isso vai ser importante porque, digamos que antes a Secretaria sentava e decidia o que seriam as políticas interessantes para a literatura, por exemplo, e hoje a gente está sentado com a Secretaria dizendo “Olha, a gente precisa disso, vamos incluir isso.”, a gente está criando um plano onde a gente tenta cobrir todas as áreas da literatura, todos os segmentos, tudo que existe em literatura, a gente está fazendo questão de colocar tudo isso lá, e talvez se o Colegiado não existisse algumas áreas poderiam ficar desprestigiadas em um plano feito apenas pela Secretaria. Então eu acho que esse trabalho do Colegiado é de fundamental importância, acho que é um trabalho de democracia, é o Estado chamando a sociedade pra poder pensar a política pública especificamente pra essa área, mas com pessoas que de alguma forma estão envolvidas. Eu acho que o resultado a gente ainda não pode mensurar nesse momento, mas acredito que o resultado será bem positivo.

Não obstante a cautela, o vice-presidente do Colegiado Setorial de Literatura considera, assim como o presidente, que a democratização e a institucionalização das decisões podem provocar mudanças benéficas na vida dos produtores de literatura. Também como na fala de Valdeck Almeida, destaco aqui a desenvoltura com os termos técnicos da área de gestão cultural.

Ambos os escritores contavam com o apoio e a confiança dos pares que os elegeram, sendo lideranças legítimas de uma rede de artistas da palavra. Porém, a quantidade de participantes nas reuniões setoriais era muito pouco expressiva, diante das dimensões do estado da Bahia: apenas 78 votaram na eleição dos representantes do Colegiado e somente 26 pessoas estiveram presentes na etapa que discutia as diretrizes e metas do plano estadual para a literatura.

Questionado sobre as razões dessa pequena participação, Valdeck comenta:

Por um lado, tem a descrença em relação às ações do poder público, não só na literatura, mas em todas as áreas, as pessoas são descrentes, acham que aquilo ali não vai adiantar de nada, que são ações feitas apenas pra um grupo de protegidos, ou que não vai ter nenhuma repercussão e que não vai ter benefício diretamente pra mim, por exemplo. E tem também ao mesmo tempo dificuldade de compreender como essas pessoas estão recebendo essas mudanças, porque a lei é de 2011, então é muito recente, tem pessoas que estão nos colegiados que não estão a par de todas as regras do jogo, por exemplo, então, eu imagino quem não está envolvido diretamente nos colegiados, tem muito menos informação, e quanto menos informação, menos interesse, e quanto menos interesse, menos pessoas você consegue juntar pra debater aqueles assuntos.

Ao que parece, portanto, a grande maioria dos criadores baianos não compartilhava de seu otimismo em relação à democratização do estado.

Carlos Yeshua respondeu à mesma pergunta, fazendo uma reflexão sobre os produtores de literatura, especificamente:

No meio dos escritores, nós consideramos que existem níveis ou grupos, nós temos os acadêmicos, pessoas que estão ligadas a Academia de Letras da Bahia, temos aqueles pré-acadêmicos, aqueles que estão na porta da academia, temos os poetas, aqueles poetas da praça, o poeta de rua, aquele poeta que talvez as pessoas nem considerem como escritor, tem livros publicados também, temos uma nova geração de escritores que estão chegando aí, muita gente escrevendo. E o que acontece, embora nós tenhamos muitos escritores, muitos níveis de escritores, a gente percebe que eles não são muito unidos, é como se fosse assim, grupo A não se mistura com grupo B, grupo B não se mistura com o grupo C e o grupo C não se mistura com o grupo D, e cada um tem o seu grupo; e o que acontece é que a maioria desses grupos não têm essa consciência política, pelo menos é o que eu acho, de poder sentar pra fazer, talvez ache que isso é um trabalho da Secretaria e que eles não vão se envolver, o trabalho deles é escrever e pronto, e isso eu acho que enfraquece o movimento.

É uma interpretação que me leva a pensar no problema da participação política (esboçado no capítulo 3 – *Suplementos: saberes distantes mas nem tanto* e cuja complexidade excede os limites desta pesquisa) e que sinaliza, mais uma vez, para o descompasso entre as notícias publicizadas pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e o real impacto de suas inovações.

Ponto central do propagado avanço democrático empreendido pela SecultBA, os editais públicos para financiamento eram avaliados por Carlos Yeshua da seguinte maneira:

Eu acho que os editais são uma oportunidade, que eles são democráticos, qualquer pessoa pode concorrer. Isso é uma coisa positiva, e o negativo é a burocratização, ele é muito burocrático, muito complicado; ao mesmo tempo que ele dá essa acessibilidade, ele limita quando as pessoas não entendem como participar desse edital. Eu acho que os editais é um avanço, ao mesmo tempo que, pra avançar mais, precisava simplificar esses editais pra que eles pudessem atender a todos; e a própria criação desse Colegiado eu acho que é um avanço, no momento que você traz a sociedade civil pra perto pra poder discutir essa questão.

São assim, ao mesmo tempo, um elemento que congrega e que afasta a sociedade das iniciativas do Estado.

A mencionada burocratização excessiva da submissão de projetos é um ponto comum, talvez o único, entre as opiniões dos escritores de Salvador e de Alagoinhas. Neste município, seguindo a linha de Vanise Santos (2012), com vistas a facilitar a interpretação das mudanças no tempo, entrevistei os mesmos escritores da Casa do Poeta de Alagoinhas (CASPAL) – embora em menor quantidade – e também as duas professoras e ativistas culturais que se integram aos esforços dos escritores em busca de divulgação. Procurei também agentes do poder público municipal, como forma de relativizar a opinião dos escritores.

Os artistas entrevistados foram Madrilena Berger de Figueiredo (presidente da CASPAL), Jorge Galdino, José Olívio Paranhos Lima, Luzia das Virgens Senna e Urânia dos Santos Brandão – todos atuantes havia mais de dez anos no campo literário. As professoras mencionadas são Iraci Gama Santa Luzia e Maria José de Oliveira Santos – docentes da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) articuladas aos escritores locais desde as décadas de 1970 e 1990, respectivamente. Os agentes públicos municipais são Marco Tulio Brito dos Santos, coordenador da Biblioteca Municipal Maria Feijó, e Wilza Márcia Silva dos Anjos, funcionária da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer de Alagoinhas (SECEL) que havia alguns anos participava das articulações entre o poder municipal e a SecultBA.

Citando particularmente os editais, os cursos de qualificação promovidos pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e a formação do Colegiado Setorial de Literatura, perguntei aos escritores e às professoras se eles tiveram conhecimento ou participaram dessas ações. Todos responderam igualmente que participação não houve, mas houve algum avanço em relação à comunicação entre a SecultBA e os produtores do município.

Madrilena Berger observou que a circulação de informações melhorou, como resultado principalmente da mudança de atuação do Centro de Cultura de Alagoinhas, que é gerido pela FUNCEB. Talvez essa atuação incluía o representante territorial da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), que tem escritório no Centro. Em suas palavras: “Assim, nós tivemos acesso a essa informação que antigamente era restrita, chegava ao Centro de Cultura e não era passado para o público em Alagoinhas; quando a pessoa tomava conhecimento já era de última hora e às vezes já tinha até passado o prazo.”

Essa comunicação, entretanto, recebe críticas por ser quase exclusivamente virtual. A divulgação de oportunidades e eventos ocorre preponderantemente por correspondência eletrônica e isso desagrade aos escritores que têm dificuldade de acesso à Internet ou pouco hábito com equipamentos eletrônicos. Na conversa entre eles, percebi também que essa forma

de divulgação comporta uma impessoalidade que lhes é estranha, que nega uma atenção especial a produtores que têm muitos anos de dedicação à atividade artística.

As respostas às questões “Tais iniciativas provocaram mudanças na produção literária do município?” e “Através dessas ou de outras ações, a SecultBA tem respondido às demandas apresentadas pelos produtores de literatura?” também foram unânimes: de 2011 até 2013, nenhuma mudança na produção literária alagoanhense ocorreu devido às ações da SecultBA. Por que isso acontece é questão que levanta os pontos mais importantes.

Em relação aos editais, todos mencionam a burocracia. Nas palavras do escritor José Olívio:

Não obstante o esforço da política pública em democratizar o acesso aos recursos, ainda acho bastante intrincado pela burocracia. Continuamos incomodando, pedindo patrocínio para publicar nossas obras – uma humilhação – como fazíamos há tanto tempo atrás. [...] Os editais são muito burocráticos, levam a maioria de produtores a desistir. Nós não gostamos de burocracia, ter que justificar isso e aquilo, contratar alguém especializado para elaborar o projeto. A impressão é que isso está virando uma indústria, que alguém possa estar vivendo de fazer projeto, ganhando não sei como e os mesmos sendo contemplados. Repito: a impressão que eu tenho, imagino sem provas aparentes, é o que passa na minha imaginação diante de tanta dificuldade.

A repetição da palavra burocracia em tantos depoimentos fez-me pensar em que sentido esses artistas lhe estão atribuindo. Parece ser algo mais que a lentidão e a exigência de documentação específica que podem existir na administração pública. Nos diversos diálogos que presenciei ou de que participei ao longo de toda a pesquisa, inclusive nas etapas setorial e estadual da Conferência Estadual de Cultura de 2013, entendi que, para essas pessoas, burocracia virou sinônimo de formalização, de utilização de linguagem e formatos padronizados para apresentar a sua prática.

Tomemos as palavras de José Olívio: “Nós não gostamos de burocracia, ter que justificar isso e aquilo, contratar alguém especializado para elaborar o projeto.” O financiamento pelo Fundo de Cultura da Bahia (FCBA) exigia, de fato, uma série de documentos comprobatórios, mas o processo fora bastante simplificado na gestão do Secretário de Cultura Albino Rubim e as orientações eram dadas com clareza – essa parte do processo era feita com relativa agilidade. O grande problema, para os escritores, era a elaboração do projeto, era a explicação da proposta nos termos que o campo acadêmico da Produção Cultural tem definido. A multiplicação de cartilhas – produzidas por acadêmicos, em linguagem didática, e distribuídas pela SecultBA – constitui mais um indício de que a tensão era causada pela linguagem formal, pela exigência da utilização de um vocabulário e de um tipo de objetividade que não faziam parte da rotina dos artistas.

Estando preparados para essa linguagem, os estudiosos do campo da cultura levam vantagem na redação das propostas, na indicação rápida dos requisitos que serão avaliados durante a seleção. Conta, nesse momento, a qualificação profissional, que na Bahia é oferecida por instituições de ensino públicas e privadas; e quem tem formação nas áreas de Comunicação ou das Artes age com mais desenvoltura. Vimos, no capítulo 3 – *Suplementos: saberes distantes mas nem tanto*, que o Brasil passa por um período de institucionalização da malha cultural – produzir, organizar, distribuir e vender cultura tornaram-se profissões – e, para os artistas da palavra (que em sua grande maioria trabalham em outras atividades e gastam para produzir literatura), é ainda estranho ver alguém cobrar para organizar a cultura. É esse estranhamento que vejo, por exemplo, no depoimento de José Olívio citado.

A equipe da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) reconhece esse conflito e busca solucioná-lo, não tanto pela flexibilização dos termos quanto pela propagação deles através de cursos de capacitação. Com representações espalhadas por todo o estado, a Secretaria periodicamente oferece oficinas de qualificação em cultura, algumas direcionadas exclusivamente à elaboração de projetos. Uma dessas oficinas foi oferecida em Alagoinhas, mas nenhum dos filiados da Casa do Poeta de Alagoinhas (CASPAL) optou pela participação, conforme afirmou a presidente da instituição, Madrilena Berger:

[...] houve esse curso sobre, eu passei pro pessoal, como elaborar projetos, aqui mesmo, então, não houve nenhuma inscrição da Casa do Poeta e nem outras pessoas que eu tive conhecimento; e também em relação aos editais que sempre estão nos informando, eu passo e o pessoal, não vi nenhum, tudo achando ainda aquela coisa de credibilidade, de que não vai acontecer.

O fator que justifica essa negativa, presente na fala de Madrilena, pode ser o mesmo que justifica o desinteresse pelos debates realizados em Salvador ou pelo funcionamento do Colegiado Setorial de Literatura: o descrédito em relação às iniciativas do Estado. A maioria dos escritores de Alagoinhas publica, ou tenta publicar, há mais de uma década, e outras propostas de governo, que não tiveram eficácia, já foram vivenciadas por esses artistas. Após anos de tentativas frustradas, eles esperam que o poder público reconheça o que já foi feito e não se dispõem a aprender toda uma nova linguagem para buscar um apoio que não é garantido.

Professora Maria José de Oliveira Santos, que também é associada da CASPAL, enfatiza o ressentimento que afasta os escritores não só das ações da SecultBA, como das atividades coletivas da própria associação. O desejo de reconhecimento é exposto na fala de Madrilena Berger:

[...] quando surge alguma coisa nova eles apoiam e isso também, eu notei isso nos editais da FUNCEB, em relação a isso, apoiar o novo, as pessoas que chegam não só

de fora, como as pessoas que são novas; então, aquelas pessoas que estão esperando, que lutaram pela mudança e que estão esperando alcançar o seu objetivo ficam pra trás.

Luzia Senna também manifesta a ausência e o desejo de mudança:

Até o presente, o produtor de literatura em Alagoinhas não vem sendo atendido em suas demandas apresentadas, nem por essas ou por outras ações, mas as nossas expectativas vão continuar. Para que a literatura em Alagoinhas possa desenvolver é preciso que os órgãos competentes possam fazer a sua parte para que as grandes dificuldades possam ser superadas. Nós que produzimos a literatura desejamos que os nossos objetivos sejam alcançados, para que possamos apresentar nossos trabalhos para o público, superando as grandes dificuldades que enfrentamos.

Maria José de Oliveira Santos é mais explícita em relação a que apoio os escritores esperam do poder público:

[...] eu quero que os poderes públicos se envolvam mais com a cultura da cidade, que quando a gente, nós nunca solicitamos coisas impossíveis, nós sempre fomos muito modestos, a gente não pede nada que o estado e a prefeitura, eu vou colocar os dois, não possam colaborar com a gente. Mas é uma demora muito grande. Então, se você vai fazer um evento e você quer um palco, por exemplo, é muito difícil. Então, a gente queria que esses poderes públicos tivessem uma vontade maior com a cultura [...] e o segundo ponto é que os escritores tenham mais, respirem mais profundamente quando eles quiserem publicar um livro.”

Estudiosa do campo da Literatura, a professora vai além do relato das carências e imagina outra forma de interação do poder público com os artistas:

[...] porque eu acho que, se tem verba, deveria ser assim (a sugestão) para a região, microrregião de Alagoinhas, no decênio ou quinquênio, enfim. Para 2014, por exemplo, a região terá acesso à publicação de dois livros. Não seria legal? Porque aí nós, da CASPAL, com os recursos, a gente iria ver quais são os livros, a gente iria fazer uma análise. Mas não tem, você concorre e depois você está sempre fora por conta justamente, por essa falta de acesso.

A falta de acesso, no caso, refere-se à falta de qualificação para a elaboração dos projetos, que a docente sugere que seja resolvida através de cursos ou oficinas específicas para os produtores de literatura da cidade.

Wilza Márcia Silva dos Anjos, funcionária da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer de Alagoinhas (SECEL), pensa também em outro ordenamento do apoio financeiro para a cultura, que seria uma forma mais eficaz de democratizar a distribuição dos recursos. Tomando como exemplo sistemas nacionais já consolidados, como o de Saúde e o de Assistência Social, ela critica as políticas públicas para a cultura:

Mas como elas ainda estão focadas em editais, quando chega, chega através de editais, de concurso, de concorrência em editais. E o público alvo, os fazedores de cultura, eles não estão preparados pra concorrer aos editais, com raras exceções. Então, qual é a estruturalização, implementação, a efetivação do sistema de cultura do estado? Ela vai levar essa autonomia para quem está nos territórios, para quem está nos municípios. Mas como é que isso efetivamente acontece? Ou através dos repasses fundo a fundo para os municípios, tanto do governo federal quanto do governo estadual, ou através de programas, da implementação de programas, [...] onde o próprio programa tenha o recurso pra funcionar a produção cultural de

literatura, pra promover escritores, os poetas, as ações de literatura, a partir de recursos que existem em programas, que não precisa acontecer captação de recursos nem concorrer, está lá, acessível, de forma universalista, para todos os municípios.

Ao conceito de democratização, tão presente no discurso oficial do estado, portanto, ela contrapõe outro, que não é mencionado sequer como horizonte pelo Ministério da Cultura (MinC) ou pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA): o de universalização do acesso.

Outro aspecto insuspeitado surge do depoimento de Wilza Márcia: as ações da SECEL dispõem não só de recursos próprios ou de financiamento esporádico por outras esferas de governo, como também, e principalmente, de emendas parlamentares mobilizadas por deputados e senadores da região. É um financiamento importante, que não recebe nenhuma interferência dos órgãos nacionais ou estaduais de Cultura. Marco Tulio Brito dos Santos, Coordenador da Biblioteca Municipal Maria Feijó, detalha as melhorias proporcionadas a esse órgão pelos recursos advindos de recente emenda parlamentar:

Foi em 2010, quando ACM Neto era deputado federal, fizemos o projeto, o projeto foi aceito, aí demora, demorou pra sair, pra gente começar as questões de compra. Pra você ver que terminamos esse ano [2013], finalizou esse ano, em junho, o projeto de 2010. Compramos o quê? Compramos ar-condicionado, compramos computadores, estantes, mesas, cadeiras, impressora, máquina de fotografia, filmadora, som, televisão, DVD. Foi assim, nos ajudou muito, porque a gente aqui não tinha nada. [...] E aí, essa verba vindo de ACM Neto, até livros compramos, tem certa quantidade, parece que é 30 mil em livros.

De maneira similar ao que ocorre com o FAZCULTURA, programa estadual de aplicação de recursos públicos via renúncia fiscal, esse tipo de financiamento não é discutido pela SecultBA, que decide democraticamente – com grande apelo midiático – as diretrizes de utilização apenas dos recursos do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA).

Além de relatar dificuldades específicas da Biblioteca, o Coordenador destaca, como todos os outros, as limitações causadas pela burocratização. Falando sobre a dinamização dos espaços culturais, afirma:

Eu vejo muito isso, muita política, [...] eu espero que a coisa mude, saia dessa burocratização, que eu não gosto de burocratização. Eu não sou burocrático, sou muito anti-burocrático, meu negócio eu resolvo aqui rápido, se puder, eu faço isso de hoje pra amanhã, mas, a gente tem que esperar um pouco a questão burocrática dos processos.

Contudo, em relação à atuação da SecultBA no apoio à produção literária local, silencia: os escritores de Alagoinhas parecem não existir para o governo do estado da Bahia.

Analizados todos os depoimentos, fica evidente a oposição entre as perspectivas dos membros do Colegiado Setorial de Literatura, que residem em Salvador, e dos produtores de literatura da cidade de Alagoinhas. Embora o discurso da FUNCEB se proponha a atender a

todos, democraticamente, os escritores locais não se sentem contemplados nem reconhecidos. Sua resposta ao discurso e às ações do governo: a ausência. Como não são reconhecidos, também não reconhecem, protestam por meio de sua falta de participação nas instâncias de diálogo e produzem como sempre produziram – alternativamente, heterologicamente.

4.3 ENGENDRANDO OUTRAS TOTALIDADES

As informações históricas e a análise dos dados que apresentei até aqui expõem aspectos divergentes da gestão estadual da cultura na Bahia. Delimitei como objeto de pesquisa, como ponto de visibilização de questões mais amplas, a atuação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) – via Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), uma de suas unidades descentralizadas – diante dos produtores de literatura do município de Alagoinhas, no período do 2011 a 2013.

Após contextualizar suas ações no âmbito nacional e transnacional – pois os conceitos e diretrizes assumidos pela SecultBA estavam alinhados ao que dispunham o Ministério da Cultura (MinC) e, antes desse, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) –, verifiquei, através da análise de notícias, relatórios e editais, bem como da realização de entrevistas, que havia uma controvérsia entre a publicidade feita pela própria FUNCEB e a maneira como suas ações eram recebidas ou apropriadas pelos escritores de Alagoinhas. A FUNCEB alegava contribuir para uma profunda inovação da atividade do Estado no campo da cultura, em que a peça principal era a democratização do acesso à produção, distribuição e consumo ou fruição de bens culturais; os produtores de literatura de Alagoinhas, ao contrário, afirmavam que nenhuma grande mudança ocorrera nas últimas décadas, e que continuavam, dessa maneira, sem o investimento e o apoio que esperavam receber do poder público.

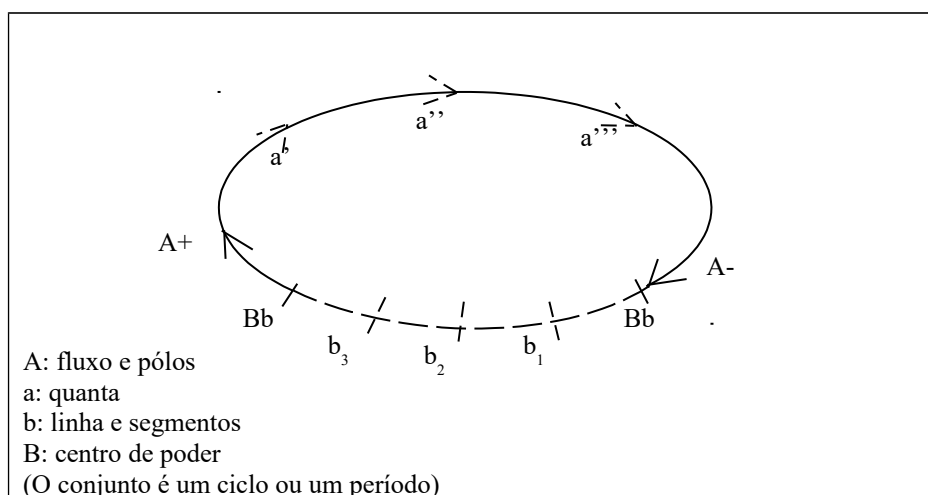
Os estudos de caráter histórico indicaram que as ações investigadas participavam de um momento efetivamente inovador, quando se tomava como referência a atuação do poder executivo brasileiro e baiano no campo da cultura. Depois de uma década de governos neoliberais, o Partido dos Trabalhadores (PT), que se fundamentava em um ideário social-democrata, assumiu a presidência da República, em 2003, e o governo do estado da Bahia, em 2007, agenciando, a partir daí, medidas que ampliavam o alcance das ações do Ministério da Cultura (MinC) e da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), estimulando a participação popular e intensificando o papel direcionador e fomentador do Estado. Em termos concretos, no campo da literatura, a distribuição de recursos por meio de editais públicos, a institucionalização de órgãos colegiados e a construção coletiva de um plano

decenal configuravam iniciativas que de fato não existiam de forma democrática nas gestões anteriores. Em se considerando os dispositivos formais, portanto, é inegável que houve um avanço no sentido da democratização.

A controvérsia, entretanto, não estava no formalismo, mas na eficácia das ações governamentais. O discurso oficial assentava sua força no fato de ser democrático, mas a prática de muitos escritores era desenvolvida de outras maneiras, ignoradas pelo discurso do Estado. O trabalho da FUNCEB não incluía a todos, a produção literária não era um campo homogêneo. O Estado desconhecia essa heterogeneidade? Se não a desconhecia, a que servia o seu silenciamento? São questões de caráter mais amplo, acerca da relação entre Estado e sociedade, que foram despertadas pelo caso da produção literária. São também problemas que remetem à relevância da constituição discursiva da realidade – processo sobre o qual a Crítica Cultural se debruça com prioridade.

Com a intenção de evidenciar esse processo e ressaltar sua relevância para a vida cotidiana, trago para a minha pesquisa reflexões de Deleuze e Guattari (1996), que interpretam não apenas o poder centralizador ou as práticas heterogêneas, mas a forma de articulação entre elas. Esses teóricos elaboraram um modelo que representa a realidade como uma estrutura dual: os fenômenos sociais participam ao mesmo tempo de uma linha segmentada e de um fluxo de quanta. A linha segmentada corresponde à ordem e à classificação das coisas, que inclui alguma forma de centralidade; ao passo que o fluxo de quanta representa as massas em sua multiplicidade e instabilidade. Apropriando-me de suas proposições, utilizo o modelo identificando na linha segmentada o Estado e no fluxo de quanta a sociedade ou, mais estrita e respectivamente, a FUNCEB e os artistas da palavra.

Deleuze e Guattari utilizam uma imagem geométrica para explicar como o poder central e as forças dispersas pela sociedade se relacionam:



(DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 89).

Os autores definem quanta como forças materiais e psíquicas. O uso do termo parece aproximá-lo do conceito de *quantum* (*quanta* é plural de *quantum*), fundamental à Química Quântica, que assim denomina o pacote de energia indivisível que uma partícula perde ou recebe ao se deslocar entre níveis de energia. Para a teoria de Deleuze e Guattari, portanto, seria possível afirmar que quanta é uma emissão ou descarga de energia pela sociedade.

Outro conceito importante é o de segmento. Várias são as formulações na filosofia política que se detêm sobre o surgimento do Estado, destacando como a instituição deste se sobrepõe a uma ordem social caracterizada por divisões de várias ordens. Para Deleuze e Guattari (1996), apesar da existência de um poder central, as sociedades com Estado não deixam de apresentar uma multiplicidade de segmentarizações semelhante à que existia nas sociedades primitivas.

Eles expõem, contudo, como as sociedades modernas tornaram a segmentaridade dura, inflexível. As oposições binárias, que antes eram combinadas a regras não-binárias, foram isoladas e fortalecidas, como a oposição homem-mulher. As distribuições circulares, que eram policêntricas, passaram a convergir para um mesmo ponto, em um processo de ressonância. Na segmentaridade linear, em que os elementos são encaixados em uma progressão, os segmentos foram homogeneizados, passaram a ser traduzíveis, apreensíveis em uma escala de equivalência, redutíveis a um mesmo denominador comum – o poder central, que mapeia, sobrecodifica os segmentos.

Porém, eles insistem, não basta, para interpretar os processos sociais, opor a segmentaridade flexível e primitiva – em que o poder é disperso, molecular – à segmentaridade moderna e endurecida – que dá suporte a um poder centralizado ou molar.

Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas, se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para a outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós – mas sempre uma pressupondo a outra. Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 83).

O modelo proposto fundamenta-se na observação de que, em todo conjunto organizado ou equilibrado por um poder central (que sobrecodifica os fenômenos, transformando-os em segmentos de uma mesma linha), existem fissuras, linhas de fuga, fluxos que escapam à totalização. “Sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação: aquilo que

se atribui a uma ‘evolução dos costumes’, os jovens, as mulheres, os loucos, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 86).

O processo que Deleuze e Guattari apresentam com o nome de sobrecodificação abriga o que se discute contemporaneamente como discurso. Lendo o campo da ordem como território e o sistema de interpretação da realidade como código, os autores explicam:

Um fluxo mutante implica sempre algo que tende a escapar aos códigos não sendo, pois capturado, e a evadir-se dos códigos, quando capturado; e os quanta são precisamente signos ou graus de desterritorialização no fluxo descodificado. Ao contrário, a linha dura implica uma sobrecodificação que substitui os códigos desgastados e os segmentos são como que reterritorializações na linha sobrecodificante ou sobrecodificada. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 91).

Cabe ao código, portanto, ao que poderíamos chamar de uma lógica totalizadora, sobrepor-se à multiplicidade e capturar o fluxo, fazendo os processos reais figurarem como segmentos de uma mesma linha.

Para dar mais clareza ao modelo, os autores reservam as palavras “linha” e “segmento” para a organização molar – uma vez que esta faz todos os fenômenos convergirem para o mesmo centro de poder, como se fossem todos coerentes, determinados, redutíveis a uma mesma ordem, encaixáveis uns nos outros como segmentos consecutivos de uma mesma reta. O poder molecular, por sua vez, manifesta-se através de um fluxo de quanta – como todo fluxo, não pode ser segmentado; seus quanta (as descargas de energia da sociedade) podem ocorrer em pontos imprevisíveis e sem controle.

Aplicando o modelo à conjuntura cultural da Bahia durante a existência da Secretaria da Cultura e Turismo (SCT), podemos reconhecer na multiplicidade de manifestações culturais um fluxo de quanta, uma sucessão incontrolável e variada de produções. O poder central estadual historicamente instituído ordenava essa produção através de um código, de um discurso que polarizava as produções culturais entre a pobreza e a precariedade, de um lado, e a arte e a identidade negra, de outro. A baianidade, o jeito de viver do baiano, o turismo e o desenvolvimento econômico eram segmentos de uma linha controlada pelo Estado, que, entretanto, não existiria sem as práticas reais sucedidas em fluxo.

Voltando a Deleuze e Guattari (1996), se o fluxo de quanta representa a materialidade da vida e acena para a linha como a impossibilidade do poder total; a linha, por sua vez, fornece as bases ou o quadro de referência sobre o qual o fluxo estabelece sua atividade. É da ordem linear, dos extremos ou polos (como pecado e redenção) que emergem os quanta do fluxo. Fluxo e linha não existem um sem o outro.

Com efeito, cada vez que se pode assinalar uma linha de segmentos bem determinados, percebe-se que ela se prolonga de uma outra forma, num fluxo de quanta. E a cada vez pode-se situar um “centro de poder” como estando na fronteira

dos dois, e defini-lo não por seu exercício absoluto num campo, mas pelas adaptações e conversões relativas que ele opera entre a linha e o fluxo. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 87).

O poder mais amplo e estabilizado é aquele que melhor articula linha e fluxo, agindo tanto na macro quanto na micropolítica e convertendo constantemente quanta em segmento e vice-versa.

Da percepção dessa dupla realidade, afirmam os teóricos, resultou o êxito do fascismo, que agiu nos diversos nichos da população e fez o poder molecular se unir ao poder centralizado do Estado totalitarista:

O conceito de Estado totalitário só vale para uma escala macropolítica, para uma segmentaridade dura e para um modo especial de totalização e centralização. Mas o fascismo é inseparável de focos moleculares, que pululam e saltam de um ponto a outro, em interação, antes de ressoarem todos juntos no Estado nacional-socialista. Fascismo rural e fascismo de cidade ou de bairro, fascismo jovem e fascismo ex-combatente, fascismo de esquerda e de direita, de casal, de família, de escola ou de repartição: cada fascismo se define por um microburaco negro, que vale por si mesmo e comunica com os outros, antes de ressoar num grande buraco negro central generalizado. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 84).

Inversamente, o poder central perde força quando negligencia os pequenos nichos de poder molecular. Toda mudança social começa por um quanta, por uma linha de fuga, e termina por estabelecer, também ela, uma nova linha de segmentos. Nas palavras de Deleuze e Guattari, linhas de fuga podem comportar “máquinas de guerra”, forças dispostas à luta e à mudança. Várias são as linhas de fuga que se apresentam simultaneamente em um contexto social, mas apenas aquela que tiver a máquina de guerra mais forte será capaz de romper a linha de segmentos e destituir o poder central, engendrando outro. Exemplo disso é a ação da burguesia: sendo uma das linhas de fuga do poder feudal, voltou-se contra ele, desestabilizou a ordem corrente e fez emergir uma nova, que incluía a nobreza, a Igreja, os artesãos e os camponeses em um novo circuito de dependência, em uma nova linha de segmentos.

Mais uma vez, o código revela a sua importância:

[...] devemos introduzir uma diferença entre duas noções, a conexão e a conjugação dos fluxos, pois se a “conexão” marca a maneira pela qual os fluxos descodificados e desterritorializados são lançados uns pelos outros, precipitam sua fuga comum e adicionam ou aquecem seus quanta, a “conjugação” desses mesmos fluxos indica sobretudo sua parada relativa, como um ponto de acumulação que agora obstrui ou veda as linhas de fuga, opera uma reterritorialização geral, e faz passar os fluxos sob o domínio de um deles, capaz de sobre-codificá-los. Mas é sempre exatamente o fluxo mais desterritorializado, conforme o primeiro aspecto, que opera a acumulação ou a conjugação dos processos, determina a sobre-codificação e serve de base para a reterritorialização, conforme o segundo aspecto (encontramos um teorema segundo o qual é sempre sobre o mais desterritorializado que se faz a reterritorialização). (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 91-92).

A reterritorialização – a reunião dos elementos sob uma nova ordem – concretiza-se, assim, quando um dos fluxos sobrecodifica os outros, ou seja, quando é suficientemente forte para destituir o poder central e articular todos os fluxos sob uma nova lógica totalizadora.

Voltando ao caso da gestão da cultura na Bahia, a Secretaria da Cultura e Turismo (SCT) sobrecodificou por um tempo as práticas culturais sob o signo da baianidade e do desenvolvimento econômico através do turismo. Contudo, embora a propaganda do governo veiculada pela grande mídia, entre outros fatores, conjugasse a população em torno do grupo político de Antônio Carlos Magalhães, vivências heterológicas movimentavam-se como fluxo de quanta, como linhas de fuga, escapando à disciplina do poder centralizado. Tais linhas de fuga permaneceram à margem, silenciadas, até o momento em que as forças moleculares destituíram o poder central, através das eleições, e abriram espaço para o estabelecimento de outra distribuição de forças.

Nessa fase de mudança social (que em muito extrapola os limites do campo cultural e, portanto, o escopo de minha pesquisa), grupos da sociedade baiana, em especial o movimento negro que atuava com força havia mais de duas décadas, conquistaram posição de destaque e foram determinantes na constituição do novo discurso sobrecodificador da realidade. Em consonância com o que ocorria no país como um todo, uma nova linha de segmentos era constituída a partir da polarização entre elitismo e democratização, em que o signo mais importante, no campo da cultura, passou a ser a diversidade cultural.

Esse era o eixo da nova política cultural baiana, cujo marco inicial foi a criação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), no ano de 2007. Dadas as dimensões e a heterogeneidade do estado, ou mesmo a diversidade encontrada na própria cidade de Salvador, é improvável que algum gestor tenha pensado em atender, com um orçamento ínfimo, a todas as demandas dos produtores de cultura da Bahia. A heterogeneidade era inegável, como também o fato de que, na época, não havia como atender a todos. Mas o discurso que sobrecodificava a sociedade precisava atender, daí as contradições identificadas nos textos oficiais.

A política cultural do governo da Bahia, na gestão do Partido dos Trabalhadores (PT), é de fato uma ruptura com as gestões anteriores? Sim e não. Sim, porque a correlação de forças mudou e uma nova linha de segmentos, um novo código, passou a ordenar, a territorializar o fluxo de quanta, a multiplicidade das experiências reais. Não, porque a democratização que constitui o eixo desse novo código não é eficaz, nem poderia ser, uma vez que nenhum poder central poderá contemplar todas as práticas moleculares igualmente – sempre haverá algo de heterológico.

É evidente que o grupo gestor tinha conhecimento disso; ao menos no campo literário, os agentes da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) reconheciam que suas ações não satisfaziam a todos os artistas da palavra. Se, a despeito desse reconhecimento, continuaram propagando suas próprias iniciativas como se atingissem a todos, é porque essa é exatamente a função do discurso do Estado: sobrecodificar o fluxo de quanta, territorializar as forças moleculares, transformar a multiplicidade imprevisível e incontrolável em segmentos de uma mesma linha. Os produtores de literatura de Alagoinhas precisavam, como todos os outros, enfim, sentir-se parte de uma mesma ordem e permanecer nela, para que o poder central adquirisse estabilidade, pelo menos por um tempo, pelo menos até que outro código pudesse emergir das lutas sociais. Esse era o projeto do Estado, o objetivo do poder disciplinar, a que os escritores fizeram frente com a heterogeneidade da vida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recompor a integridade da existência material e das relações humanas, considerando-as não como o objeto de uma ciência particular, mas como um processo que atravessa e é atravessado por diversas ordens e intencionalidades, construídas através do discurso – essa é a missão da Crítica Cultural, um campo acadêmico relativamente novo que faz frente à fragmentação moderna das ciências. Revigorando o conceito de cultura, enfatiza como a realidade humana é inventada, estabilizada e constantemente modificada por meio da linguagem, em uma disputa de signos inseparável dos conflitos que perpassam a vida material.

Todo objeto humano é complexo, e espero ter delineado, ao logo deste trabalho, um exemplo de como processos históricos e interesses distintos se cruzam em um mesmo fenômeno, moldado e disputado através do discurso. Comecei minha pesquisa com um objeto pontual – editais públicos de uma secretaria de governo estadual para financiamento da produção literária – e a partir dele, conforme suas relações foram se revelando, mergulhei em uma rede de atores e histórias, de propósitos e articulações velados ou declarados, em que a interação de Estado e sociedade constituía o fio mais forte.

O eixo de minha pesquisa era, portanto, uma relação que se constituía em um campo específico – a produção literária –, envolvendo termos bastante amplos: de um lado, os artistas da palavra, de outro, o Estado. Como estratégia de visibilização dessa relação, optei por realizar um estudo de caso, que, embora restringindo a possibilidade de generalização das conclusões do trabalho, permitiria a averiguação de um número maior de fatores envolvidos, apreendendo a complexidade dos fatos, como era o meu objetivo. Detive-me, assim, sobre os produtores de literatura do município de Alagoinhas-BA e sua interação com a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), órgão pertencente à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), no período de 2011 a 2013.

Uma vez situada a pesquisa, passei a fazer a descrição dos agentes que interagiam. Nesse sentido, o capítulo 2 apresentou os escritores de Alagoinhas e suas demandas históricas, com base em investigação anterior, realizada por Vanise Santos (2012), também no campo da Crítica Cultural; assim como a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), privilegiando, nesse momento, a história das políticas culturais brasileiras, da qual ela faz parte, e a história da Secretaria da Cultura e Turismo (SCT), órgão da administração baiana que foi sucedido pela SecultBA e ao qual esta se contrapõe.

Alagoinhas é um município de médio porte, considerado centro regional, localizado a 110 km de Salvador, capital do estado. Emancipado em 1853, sua história é marcada por grandes transformações socioculturais provocadas por mudanças estruturais e econômicas, sobretudo, a abertura da Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco, na década de 1860, e a implantação da base produtiva da PETROBRAS, 100 anos depois. O cotidiano e as mudanças na vida de seus moradores foram, ao longo dessa história e até o presente, objeto da produção de diversos artistas, entre eles escritores, que têm vivenciado sua arte de forma amadora ou alternativa.

Em levantamento feito em 2011, Santos (2012) identificou 128 títulos publicados por 41 escritores, no período de 1980 a 2011, além de 5 coletâneas, que contavam mais de 100 autores. Essa produção incluía crônicas, contos, novelas, poemas e textos autobiográficos, de aspectos diversos, como românticos, memorialistas, sarcásticos, eróticos e de crítica social. Havia duas organizações formalizadas que representavam a literatura local: a Casa do Poeta de Alagoinhas (CASPAL) e a Academia de Letras e Artes de Alagoinhas (ALADA), na época inativa. Através de encontros em eventos, visitas e entrevistas – com grande apoio da CASPAL –, Santos (2012) observou as dificuldades materiais por que passavam os produtores de literatura do município, que editavam, publicavam e distribuíam seus livros com recursos próprios.

Sua associação funcionava com uma infraestrutura precária e a participação dos escritores era numericamente pouco expressiva – o que eles próprios justificavam mencionando a descrença no trabalho coletivo diante de um histórico de iniciativas frustradas. Com pelo menos uma década de atuação na área, a maioria deles já testemunhara algumas trocas de governo e a correlata renovação de promessas, reuniões de diagnóstico (como a que fizera recentemente a FUNCEB), diálogos e propostas que efetivamente não mudavam nada. O poder executivo municipal, como o estadual, declarava apoio aos escritores, mas raramente chegava a uma ação concreta que dinamizasse a publicação ou a distribuição das obras.

A Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), do outro lado da relação, fora implementada em 2007, no bojo da mudança de diretrizes governamentais ensejada pela vitória do candidato Jacques Wagner, do Partido dos Trabalhadores (PT), nas eleições estaduais de 2006. Com quatro anos de atraso, passava-se na Bahia uma transformação semelhante à que ocorrera a nível federal, em 2003: o PT, de orientação socialdemocrata, chegava ao poder através das urnas, interrompendo quase duas décadas de governos neoliberais. A nível nacional, no campo da cultura, essa transformação caracterizou-se pela reestruturação do Ministério da Cultura (MinC), que assumia um conceito mais amplo de

cultura e colocava o Estado como promotor da diversidade cultural, ao invés de simples regulador das iniciativas particulares, como era anteriormente. A nível estadual, essa transformação quebrava um ciclo de três décadas, no qual a cultura servia de instrumento ao desenvolvimento do turismo.

Taiane Fernandes da Silva (2008) faz uma exposição histórica que vincula a Secretaria da Cultura e Turismo (1995-2006) a outras ações empreendidas pelo grupo político liderado por Antônio Carlos Magalhães (ACM) no campo da cultura e à atuação da Empresa de Turismo da Bahia (Bahiatursa), fundada em 1968. Interrompido durante os quatro anos do governo de Waldir Pires e Nilo Coelho (1987-1990), em que existiu uma fracassada Secretaria de Cultura, esse conjunto de ações centrava-se na recuperação do patrimônio material do Centro Histórico de Salvador e de algumas cidades do interior, com vistas ao desenvolvimento do turismo e articulado à propaganda sobre a baianidade, o jeito de viver do baiano, transformado em diferencial do produto turístico.

Esse “jeito baiano”, entretanto, não correspondia ao modo de vida dos moradores dos bairros antigos, que eram deslocados para outros bairros e substituídos por personagens estereotipados como capoeiristas e baianas de acarajé. A cultura dos moradores de Salvador e do recôncavo baiano – tomada como homogênea, estática e representativa de toda a Bahia – deveria ser estimulada enquanto comportamento alegre, sensual, festeiro, sincrético e herdeiro dos costumes e da religiosidade africana. Essa era a cultura que os turistas supostamente queriam ver, a rotina que queriam viver durante alguns dias.

Além do desprezo pela diversidade cultural, essa política do governo do estado era caracterizada pelo autoritarismo (o que a diferenciava da política federal): as decisões sobre em que aplicar o dinheiro público eram tomadas por agentes do Estado, diretamente ou através de representantes indicados, como os que compunham a comissão de seleção dos projetos apoiados via incentivo fiscal.

A valorização da cultura popular e a gestão democrática só viriam ocupar o centro da pauta a partir de 2007, com a criação da SecultBA. Alinhada aos conceitos, princípios e diretrizes assumidos pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e pelo MinC, esta foi estruturada de modo a institucionalizar e fortalecer procedimentos democráticos de planejamento, execução e avaliação da política cultural, articulando unidades administrativas descentralizadas que já existiam (como a Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB) e priorizando o uso de instrumentos democráticos como editais, planos plurianuais, conferências e órgãos colegiados.

Após caracterizados os atores, apresentei, no capítulo 3, conceitos e debates imprescindíveis à contextualização e à crítica das ações empreendidas pela FUNCEB junto aos escritores: a emergência contemporânea das políticas culturais, a economia da cultura, a literatura como bem econômico e a participação cidadã no campo cultural.

Políticas culturais são programas de intervenções que podem envolver tanto o Estado como instituições privadas ou grupos comunitários e que objetivam atender às necessidades culturais da população. Nas últimas cinco décadas, têm requerido maior atenção em diversos países devido a mudanças sociais que conferiram à cultura um papel de tão grande relevância como os fatores estritamente econômicos. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e a comercialização de produtos culturais, intensificou-se a discussão acerca da transformação da cultura em mercadoria e da necessidade de proteger e promover a diversidade cultural. Com esse objetivo, a UNESCO tem orientado debates e proposto acordos internacionais, nos quais o conceito de cultura é ampliado para além das tradicionais belas-artes.

Alinhado a esse conceito amplo de cultura, o Ministério da Cultura (MinC) reestruturado na gestão do Partido dos Trabalhadores (PT), iniciada em 2003, inovou a política brasileira para a área, propondo que o Estado deixasse de ser mero regulador das iniciativas privadas realizadas com incentivo fiscal e passasse a estimular as produções de toda a sociedade brasileira, promovendo a diversidade cultural e contribuindo com o desenvolvimento econômico dos grupos envolvidos. A mudança conceitual foi acompanhada por uma reforma administrativa e pela criação de um Sistema Nacional de Cultura, que articula todos os entes federativos e preconiza a adoção de instrumentos democráticos de gestão.

O novo conceito de cultura tem três dimensões: simbólica, econômica e cidadã. No aspecto simbólico, são enfatizadas as diferentes crenças e modos de vida, que devem ser igualmente valorizadas. Na dimensão econômica, afirma-se que as atividades culturais podem e devem contribuir para o desenvolvimento econômico da população. Para compreender como esse desenvolvimento se verifica na prática, trouxe para a pesquisa um breve histórico do *marketing* cultural e como ocorrem, hoje, a elaboração e o financiamento de projetos. Complementarmente, expus discussões clássicas e contemporâneas acerca da arte (e dentro dela a literatura) como mercadoria, assim como questões que envolvem a política para as artes no Brasil. Abordando a terceira dimensão – a cidadã, segundo a qual a vivência da cultura deve estimular a democracia –, detive-me sobre o conceito de participação cidadã e sobre a instituição de conselhos, um dos instrumentos priorizados pelas atuais políticas culturais.

Atenta para o contexto histórico e para os fatores envolvidos na relação entre Estado e sociedade no campo cultural, passei a analisar e interpretar – no capítulo 4 – as ações da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) para literatura. Inicialmente, a investigação de como esse trabalho foi estruturado, desde 2011, com a criação da Coordenação de Literatura, permitiu-me perceber a ampliação do alcance dessas ações no território baiano. A quantidade de projetos lançados, a utilização de editais, as visitas pelo estado e o reforço constante da ideia da inclusão de todos fizeram-me pensar no papel do Estado diante da sociedade – levando-me a encontrar em Michel Foucault e em seu conceito de poder disciplinar uma referência imprescindível à minha interpretação.

Os debates acerca da cultura, da arte e da literatura apresentados no capítulo precedente fundamentaram a análise do conteúdo dos textos editados pela FUNCEB no período de 2011 a 2013. O *corpus* da pesquisa incluiu todas as notícias que envolviam a literatura, produzidas pelas agências próprias e divulgadas nos sites da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), no período de 2011 a 2013; o *Relatório de Atividades da SecultBA 2007/2009*; a cartilha *Sistema Estadual de Cultura* (2009); a Lei Estadual nº 12.365, que dispõe sobre a Política Estadual de Cultura e institui o Sistema Estadual de Cultura; o *Guia de Orientação à Participação nos Editais do Fundo de Cultura 2013*; o Edital nº 34/2012 – Setorial de Literatura; e o *Relatório de Atividades FUNCEB 2012*. De modo complementar, recorri a publicações oficiais do Ministério da Cultura (MinC): o *Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais* (2007), a cartilha *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura* (2011) e o documento *As metas do Plano Nacional de Cultura* (2012); e também à entrevista cedida por Milena Britto de Queiroz, Coordenadora Setorial de Literatura da FUNCEB.

Os dados coletados permitiram afirmar que, embora o discurso oficial – desde o MinC até a FUNCEB – propagasse um conceito amplo, antropológico, de cultura, a prática estimulada e disciplinada por esse mesmo discurso operacionalizava um conceito restrito e tradicional, que aplicava os recursos públicos da área ao que poderia ser isolado e vendido como cultura, desprezando abordagens efetivamente transdisciplinares. Além disso, mencionava linguagens artísticas ou artes (que nunca eram definidas, mas apenas identificadas através de uma lista de exemplos habituais, como música, dança e artes plásticas) ao lado de manifestações culturais – como se a palavra cultura não incluísse as artes.

Quanto à literatura, a FUNCEB abstém-se propositalmente de enunciar uma definição, para assim poder acolher toda manifestação artística centrada na palavra. Como arte também

não se define, isso acarretaria uma abertura intencionalmente democrática, a possibilidade de que todos produzissem literatura. Contudo, ao avaliar o edital para produção literária mobilizado pela FUNCEB, percebo que a abertura democrática torna-se secundária diante do discurso democratizante da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA): são privilegiados os agentes e as produções culturais que promovem a inclusão de grupos minoritários ou historicamente marginalizados (como mulheres e moradores de bairros periféricos), ou seja, iniciativas que reforçam a identidade do governo petista como o partido que enfrentou a desigualdade social no Brasil. Não há uma restrição técnica do conceito de literatura, mas se opera uma restrição ideológica na seleção de seus agentes.

Outro fator a ser considerado é a competência na apresentação dos projetos culturais: os proponentes precisam dominar a linguagem acadêmica para que suas ações sejam avaliadas. Este é um dos direcionamentos que mais impacto exerce sobre o nível de democratização das ações da FUNCEB, pois limita, juntamente com as restrições de ordem financeira, a participação da população nas produções artísticas e nos dispositivos de gestão. Analisando esse quesito através das ações da FUNCEB, vejo que ele ocupa lugar de destaque na escolha dos membros das comissões de seleção, escolha que é feita internamente, ainda que a lista de possibilidades incluía sugestões dos cidadãos. A SecultBA reconhece a barreira da linguagem e tenta vencê-la através principalmente de duas medidas: a oferta de cursos de qualificação e a flexibilização dos formatos das propostas; entretanto, os cursos (que abrem relativamente poucas vagas) são recusados por artistas que não querem se submeter às exigências do governo, ao passo que a flexibilização está longe de vencer a distância entre proponentes e selecionadores.

Aprofundando a discussão sobre a interação de Estado e sociedade, voltei-me então para a maneira como os produtores de literatura de Alagoinhas recebem ou se apropriam dessas iniciativas da FUNCEB – lançando mão para isso da realização de entrevistas. Foram consultados cinco escritores alagoinhenses, sendo uma das escritoras a presidente da Casa do Poeta de Alagoinhas (CASPAL); duas professoras universitárias, ativistas culturais e membros da CASPAL; e o Coordenador da Biblioteca Pública Municipal Maria Feijó. Em posição intermediária, mas não menos relevante, três outros agentes culturais contribuíram com a investigação: uma funcionária da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer (SECEL) e também integrante do Conselho Municipal de Cultura, o presidente e o vice-presidente do Colegiado Setorial de Literatura do Estado da Bahia.

A interpretação dos depoimentos resultou no reconhecimento de uma contradição: apesar de a gestão da SecultBA priorizar a institucionalização de instrumentos e

procedimentos democráticos, esse formalismo não se reflete na prática, pois os escritores de Alagoinhas sentem-se tão excluídos dos benefícios do governo estadual como eram antes da criação da Coordenação de Literatura na FUNCEB. Contam para isso, sobretudo, as dificuldades financeiras (os grandes debates promovidos pela FUNCEB demandam despesas em viagens) e a barreira da linguagem (os escritores recusam-se a aprender os termos técnicos da área de Produção Cultural para justificar e provar a viabilidade de suas propostas). Com suporte nas formulações teóricas de George Bataille, identifico, então, nesses escritores, que recusam o convite para participar da política supostamente democrática, a produção literária heterológica, que foge à supervisão e à articulação, à disciplina do governo estadual.

Por fim, interpretando todo o meu conjunto de dados conforme um modelo de Deleuze e Guatarri, encontro na FUNCEB uma agência do poder central do Estado, que intenta, através do discurso, abarcar a multiplicidade de experiências da vida cotidiana, ou seja, o poder molecular da sociedade. Para se manter no poder, o Estado precisa sobrepor um mesmo código, uma mesma lógica interpretativa, a todos os fenômenos sociais, minimizando a possibilidade de rompimento da ordem por uma das heterologias. É isso que a FUNCEB faz ao reforçar o discurso da democracia, ao propagar que todos são convidados e ignorar, ou admitir discretamente, que muito poucos são contemplados.

Escritas deslocadas: produções artísticas que se realizam fora do circuito apoiado pelo Estado, mas que são incluídas no seu discurso de totalidade, e não sem motivo. Essa é a situação da literatura em Alagoinhas, Bahia, diante das ações e da publicidade da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). A SecultBA inova em relação à Secretaria da Cultura e Turismo (SCT) quando muda – do desenvolvimento econômico para a inclusão social – a prioridade de seus investimentos; isso não significa, entretanto, que acolha a todos em sua gestão – ao contrário, usa o discurso democratizante para manter sob controle as heterologias.

E assim a pesquisa encontra, ainda que temporariamente, uma conclusão. Avaliando o trabalho, percebo que, na ansiedade de dominar, ou ao menos me aproximar de, um campo de conhecimento novo pra mim, terminei por negligenciar minha área inicial de formação e não apresentei a discussão que existe dentro do campo da Literatura sobre cânone e sobre os conceitos de arte e de literatura. De modo semelhante, e limitada pelo tempo de pesquisa, não me detive sobre o aporte teórico da Sociolinguística. Durante a análise das notícias e relatórios, muitas vezes desejei ter estudado com profundidade a Análise do Discurso, que certamente ofereceria ferramentas de trabalho preciosas à minha empreitada.

No campo conceitual e teórico, caberiam ainda a discussão sobre a diversidade cultural, a dimensão simbólica da cultura e a cultura como direito; bem como um estudo aprofundado e um debate mais consistente sobre as formas de participação política. A sociedade não é refém do Estado e pode utilizar seus dispositivos de controle de forma subversiva, revolucionando-o.

Desejaria talvez começar tudo novamente, mas deixo as outras abordagens para outros pesquisadores. Por hora, situada no campo complexo da Crítica Cultural, avalio como gratificante a incursão pelo campo das políticas culturais e o exercício de interpretação do discurso, desejando que o meu esforço ecoe em outros e que possa fortalecer a ideia de que fazer literatura não pode deixar de ser fazer política.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Repensando a lusofonia: eurocentrismo e horizontes comunitários. **Letras** (UFSM), v. 45, p. 108-117, 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revista_letras/artigos_r45/artigo_1.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2013.

BAHIA. **Cartilha Sistema Estadual de Cultura**. Salvador: Secretaria de Cultura, 2009. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2011/07/cartilha_sistema_estadua_webl.pdf>. Acesso em: 03 mar 2013.

_____. **Relatório de Atividades 2007/2009**. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2010. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/12/Relatorio_SECULT-2007-2010.pdf>. Acesso em: 02 mar 2013.

_____. **Lei nº 12.365**, de 30 de novembro de 2011. Dispõe sobre a Política Estadual de Cultura, institui o Sistema Estadual de Cultura, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/a-secretaria/legislacao/>>. Acesso em: 02 mar. 2013.

_____. **Guia de Orientação à Participação nos Editais do Fundo de Cultura 2013**. Salvador: SECULT, 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2012/11/Guia-Editais-2013.pdf>>. Acesso em: 28 maio 13.

_____; Secretaria de Cultura; Secretaria da Fazenda; Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB. **Edital nº 34/2012. Setorial de Literatura**. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/listagem-de-editais/>>. Acesso em: 24 maio 2013.

_____. **Relatório de Atividades FUNCEB 2012**. Salvador, SECULT, 2013. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/wp-content/uploads/2014/01/RELAT%C3%93RIO-FUNCEB-2012.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 14.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural. In: RUBIM, Linda (org.). **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005. p. 33-52. (Coleção Sala de aula). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/146/1/Organizacao%20e%20producao%20da%20cultura.PDF>>. Acesso em: 14 set. 2012.

_____. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 37-60. (Coleção CULT). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/1/Políticas%20culturais.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1935/1936]. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. p. 165-196.

BOBBIO, Norberto. Estado, poder e governo. In: _____. **Estado, governo, sociedade: para uma teoria geral da política**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995. cap. 3, p. 53-133.

BRASIL. **Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais**. Brasília: Ministério da Cultura; Câmara dos Deputados; Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2007.

_____. **Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC)**. Brasília: Ministério da Cultura; Conselho Nacional de Política Cultural; Secretaria de Articulação Institucional, 2011. Disponível em: < <http://blogs.cultura.gov.br/snc/files/2012/02/livro11-602-para-aprovacao.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2013.

_____. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

BRASIL, José Umbelino. Projeto cultural. In: RUBIM, Linda (org.). **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005. p. 117-131. (Coleção Sala de aula). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/146/1/Organizacao%20e%20producao%20da%20cultura.PDF>>. Acesso em: 14 set. 2012.

CARDOSO, Claudio. Economia da cultura: observações de um educador. In: RUBIM, Linda (org.). **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005. p. 133-144. (Coleção Sala de aula). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/146/1/Organizacao%20e%20producao%20da%20cultura.PDF>>. Acesso em: 14 set. 2012.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CORONEL, Luciana Paiva. Literatura de periferia e mercado: reflexões acerca do caso Carolina Maria de Jesus. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.15, n.2, p. 63-71, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/9-Literatura-de-periferia.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

CÔRTEZ, Clélia Neri. Cultura, diversidade e política: transversalidade dos conceitos nas políticas culturais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). **Políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 139-159. (Coleção Sala de aula). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12003/1/politicas_culturais.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2013.

COSTA, Claudia de Lima; MACHADO, Rita Maria Xavier. www.portalfeminista.org.br: uma biblioteca virtual dos estudos feministas e de gênero no Brasil. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 12, p. 185-191, set./dez. 2004.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n. 8, 2006. p. 41-58.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Poéticas da precariedade. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 41, p. 33-46, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/9133/6876>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1933 – micropolítica e segmentaridade. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. vol. 3. cap. 9, p. 76-106.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: _____; _____ (org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Trad. Sandra Regina Netz. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15-41.

DRUMMOND, Washington; SAMPAIO, Alan. A gaiola e o pássaro: o Estado e a cultura urbana. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, v. 10, n. 1, p. 89-96, 2011. Disponível em: < <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?menu=14&conteudo=18&submenu=>>. Acesso em: 10 out. 2012.

DRUMMOND, Washington. A escrita literária: heterologia, despesa e os dispositivos estatais. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 13., 2013, Campina Grande. **Anais...** Campina Grande, 2013.

DUPIN, Giselle. Para entender a Convenção. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 8, p. 13-28, abr./jul. 2009.

FOUCAULT, Michel. O panoptismo. In: _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad Raquel Ramallete. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. cap. 3, p. 162-192.

FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina: curso do *Collège de France*, 14 de janeiro de 1976. In: _____. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004. cap. 12, p. 179-191.

FREIRE, Alberto Nascimento. Das políticas culturais. In: _____. **Explorando outros campos: a trajetória da Petrobras na cultura brasileira**. 2010. 260 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. p. 28-52.

_____. O financiamento como recurso fundamental das políticas culturais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). **Políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 49-65. (Coleção Sala de aula). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12003/1/politicas_culturais.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2013.

GIL, Gilberto. **Discurso na solenidade de transmissão do cargo**. Brasília, 2 jan. 2003. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

HABERMAS, Jürgen. Entre erotismo e economia geral: Bataille. In: _____. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Trad. Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos). cap. 8, p. 297-332.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Trad. e rev. Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/neccso/downloads_pesquisadores.htm>. Acesso em: 10 out. 2012.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. Estudos culturais e seu legado teórico. In: _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organizado por Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p.199-218.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 15. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. O Iluminismo como mistificação das massas. [1947] In: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos de Jorge M. B. de Almeida. Trad. Julia Elisabeth Levy et al. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 5-44.

MONTEIRO, Paulo Filipe. Público das artes ou artes públicas? In: CONDE, Idalina (coord.). **Percepção estética e públicos da cultura**. Lisboa: ACARTE/Fundação Calouste Gulbekian, 1993. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-publicos-artes-pblicas.pdf>>. Acesso em : 21 jan. 2014.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. Cultura e políticas para as artes. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). **Políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 89-111. (Coleção Sala de aula). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12003/1/politicas_culturais.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2013.

PORTO, Rozeli Maria. Consórcio de Publicações Feministas: a visibilidade do feminismo e sua divulgação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 12, p. 169-181, set./dez. 2004.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marketing* cultural. In: RUBIM, Linda (org.). **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005. p. 53-77. (Coleção Sala de aula). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/146/1/Organizacao%20e%20producao%20da%20cultura.PDF>>. Acesso em: 14 set. 2012.

_____. Políticas culturais do Governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: _____. BAYARDO, Rubens (org.). **Políticas culturais na Ibero-América**. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 51-74. (Coleção CULT). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/157/1/POLITICAS%20CULTURAIS%20NA%20IBERO-AMERICA.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2013.

_____. Conselhos de Cultura: atribuições, caráter, composição e democracia. In: _____. FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri (org.). **Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 145-163. (Coleção CULT). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2802/1/colecao%20cult_8_RI.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2014.

_____. **Discurso na solenidade de transmissão do cargo**. Salvador, 24 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2011/01/24/discurso-de-transmissao-de-cargo-para-secretario-albino-rubim/>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

_____. Panorama das políticas culturais no mundo. In: _____. ROCHA, Renata (org.). **Políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 13-27. (Coleção Sala de aula). Disponível

em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12003/1/politicas_culturais.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2013.

RUBIM, Linda. Produção cultural. In: _____ (org.). **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005. p. 13-31. (Coleção Sala de aula). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/146/1/Organizacao%20e%20producao%20da%20cultura.PDF>>. Acesso em: 14 set. 2012.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. Análise e interpretação. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. cap. 11, p. 200-217.

SANTOS, Milton. As unicidades: a produção da inteligência planetária. In: _____. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos, 1). p. 189-212.

SANTOS, Vanise Albuquerque. **Literatura e políticas públicas em Alagoinhas: outros modos de produção cultural**. 2012. 120f. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Departamento de Educação, Campus II, Universidade do Estado da Bahia. Alagoinhas, 2012. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Jailma dos Santos Pedreira Moreira.

SEIDEL, Roberto Henrique. Crítica cultural, crítica social e debate acadêmico e intelectual. In: _____. **Crítica cultural, crítica social e debate acadêmico e intelectual**. Alagoinhas: Fábrica de Letras; Salvador: EdUNEB, 2012. (Coleção Crítica Cultural de Bolso). p. 13-45. [Texto disponibilizado pelo autor através de correspondência eletrônica pessoal].

SILVA, Regina Helena Alves da; DUTRA, Roger Andrade. Minc: políticas públicas de cultura? **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, v. 10, n. 1, p. 97-109, 2011. Disponível em: <<http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?menu=14&conteudo=18&submenu=>>>. Acesso em: 10 out. 2012.

SILVA, Taiane Fernandes da. **Políticas Culturais: a Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia (1995-2006)**. 2008. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Orientador: Prof. Dr. Antônio Albino Canelas Rubim. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000990.pdf>>. Acesso em 11 out 2013.

SILVERMAN, David. Entrevistas. Textos. In: _____. **Interpretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações**. Trad. Magda França Lopes. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009. cap. 4, p. 107-143. cap. 5, p. 144-185.

SOUZA, Florentina da Silva. Diálogos com a tradição. In: _____. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Cultura negra e identidades). p. 113-126.

SOUZA, Joseneida M. E. de; RIBEIRO, Maria de Fatima Maia. Trajetórias das literaturas africanas no Brasil: pensando a questão editorial. **Inventário** (Universidade Federal da Bahia.

Online), v. 1, p. 1-12, 2011. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/08/Trajet%C3%B3rias%20das%20Literaturas%20corrigido.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

TEIXEIRA, Elenaldo Celso. As dimensões da participação cidadã. **Caderno CRH**, Salvador, n. 26/27, p. 179-209, jan./dez. 1997.

TEIXEIRA, Ivan. Desconstrutivismo. **Revista Cult**, v. 16, p. 34-37, nov. 1998.

ENTREVISTAS

Milena Britto de Queiroz. 18 set. 2013. Entrevista realizada por Vandelma Silva Santos, com gravação de áudio.

Carlos Souza de Jesus [Carlos Yeshua]. 13 out. 2013. Entrevista realizada por Vandelma Silva Santos, com gravação de áudio.

Valdeck Almeida de Jesus. 2 dez. 2013. Entrevista realizada por Vandelma Silva Santos, com gravação de áudio.

Marco Tulio Brito dos Santos. 4 dez. 2013. Entrevista realizada por Vandelma Silva Santos, com gravação de áudio.

Wilza Márcia Silva dos Anjos. 11 dez. 2013. Entrevista realizada por Vandelma Silva Santos, com gravação de áudio.

Iraci Gama Santa Luzia. 22 jan. 2014. Entrevista realizada por Vandelma Silva Santos, com gravação de áudio.

Maria José de Oliveira Santos. 31 jan. 2014. Entrevista realizada por Vandelma Silva Santos, com gravação de áudio.

Jorge Galdino. 5 fev. 2014. Resposta a questionário escrito.

Madrilena Berger de Figueiredo e Urânia dos Santos Brandão. 7 fev. 2014. Entrevista realizada por Vandelma Silva Santos, com gravação de áudio.

Luzia das Virgens Senna. 7 fev. 2014. Resposta a questionário escrito.

José Olívio Paranhos Lima. 10 fev. 2014. Resposta a questionário escrito.

APÊNDICES

Entrevista com Milena Britto de Queiroz

1) Trajetória

- A formação acadêmica em Letras estimulou o interesse por políticas públicas ou ele surgiu através de outras vivências?

2) O trabalho na Funceb

- Em 2007, o setor de Literatura foi concentrado na Fundação Pedro Calmon. Como foi sua realocação na Funceb? Qual a especificidade do trabalho? Existe parceria entre as duas fundações?

- De que maneira é formada a comissão de seleção do edital setorial?

3) O diálogo com a sociedade civil

- Quais têm sido os maiores desafios e realizações dos projetos e das conferências?

- Como tem sido a interação com os produtores de Literatura?

4) Estadualização

- Como tem sido a participação dos atores sociais do interior do estado?

5) Avaliação do trabalho

- As ações empreendidas têm gerado o retorno esperado? O trabalho tem sido gratificante?

- Houve ações, desafios ou respostas inesperados?

Entrevista com escritores membros do Colegiado Setorial

- 1) Sua história com a literatura (conceito de literatura)
- 2) Como soube da existência do conselho e começou a participar?
- 3) Pouca participação da sociedade: como justifica?
- 4) SecultBA:
 - avanços, limitações e desafios
 - o que se espera do órgão?
- 5) Formação para escritor/ artista da palavra é desejada? Com que objetivos?

Questionário/ entrevista com os escritores de Alagoinhas

Nos últimos três anos, após o levantamento das dificuldades e demandas dos produtores de literatura no estado, as ações da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult-BA) para o setor têm se concentrado em debates e oficinas de aperfeiçoamento, financiamento de projetos via editais públicos e elaboração do Plano Setorial de Literatura – esta realizada coletivamente em Conferências e em reuniões do Colegiado Setorial de Literatura, recentemente implantado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Pergunta-se:

- 1) Os produtores de Alagoinhas tiveram acesso a essas ações? Se não, por quê?
- 2) Tais iniciativas provocaram mudanças na produção literária do município? Se sim, quais foram as mudanças?
- 3) Através dessas ou de outras ações, a Secult-BA tem respondido às demandas apresentadas pelos produtores de literatura?
- 4) O(A) senhor(a) tem atuado ou pretende atuar coletivamente em favor da literatura? Se sim, de que forma? Com que expectativa? Se não, por quê?

Entrevista com agentes culturais de Alagoinhas

- 1) Como vê a relação entre os escritores de Alagoinhas e o poder público?
- 2) Os produtores de Alagoinhas tiveram acesso às ações propostas pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia entre 2011 e 2013?
- 3) SecultBA:
 - avanços, limitações e desafios
 - o que se espera do órgão?
- 4) Pouca participação da sociedade: como justifica?