



Universidade Estadual do Ceará

Marcus Flávio Alexandre da Silva

A POLÍTICA DE INCENTIVO À CULTURA NO CEARÁ A PARTIR DA LEI JEREISSATI

Fortaleza – Ceará

2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Universidade Estadual do Ceará

Marcus Flávio Alexandre da Silva

A POLÍTICA DE INCENTIVO À CULTURA NO CEARÁ A PARTIR DA LEI JEREISSATI

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Políticas Públicas.

Orientadora: Prof. Phd. Maria Susana Vasconcelos Jimenez

Fortaleza-Ceará

2005

5586p Silva, Marcus Flávio Alexandre da
A política de incentivo à cultura no Ceará a partir da Lei Jereissati/Marcus Flávio Alexandre da Silva. __Fortaleza, 2005. 158p.
Orientadora: Profª PhD Maria Susana Vasconcelos Jimenez
Dissertação (Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados.
1. Leis de Incentivo à Cultura 2. Lei Jereissati 3. Política Cultural – Brasil – Ceará I. Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados.
CDD: 306.0981

Universidade Estadual do Ceará

Curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade

Título do Trabalho: A política de incentivo à cultura no Ceará a partir da Lei Jereissati.

AUTOR: MARCUS FLÁVIO ALEXANDRE DA SILVA

Defesa: 26/04/05

Conceito obtido: Satisfatório

Banca Examinadora

Maria Susana Vasconcelos Jimenez Profa. Phd
Orientadora

Alexandre Almeida Barbalho Prof. Dr.

José Albio Moreira de Sales Prof. Dr.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me fortalece espiritualmente na busca incessante pelo meu projeto de vida;

À minha orientadora, Profa. Susana Vasconcelos Jimenez, pela gentileza e coragem de ter me aceitado como seu orientando, face aos obstáculos inerentes ao próprio trabalho, como também, aos conflitos de ordem ideológica decorrentes da nossa opção teórico-metodológica;

Aos Professores José Albio Moreira de Sales e Alexandre Almeida Barbalho, integrantes da banca examinadora, este que se dispôs, em alguns momentos, a co-orientar minha dissertação, fornecendo-me preciosas contribuições; e aquele pela aceitação em participar da banca examinadora, colaborando com suas críticas e sugestões oportunas;

À minha companheira Ana Amélia de Holanda Bezerra a quem sou eternamente grato pelo apoio moral e operacional indispensável à realização dessa dissertação;

A Antônio Cristiano Soares Mamede pelo empréstimo valioso de obras marxistas citadas nessa dissertação; a Paulo César Cassiano, que me forneceu pistas decisivas para minha pesquisa, tanto bibliográfica como de campo;

Aos produtores culturais e artistas que responderam gentilmente o questionário; e a todas as pessoas que conspiraram favoravelmente para esse empreendimento intelectual injustamente não relacionadas, mas jamais esquecidas pela minha sincera gratidão.

RESUMO

Esta dissertação analisa, à luz do referencial marxiano–lukacsiano, a política de incentivo à cultura no Ceará, tomando como referência o ano de 1995, em que se deu o surgimento da Lei Jereissati, investigando o acesso e a distribuição dos incentivos fiscais aos produtores culturais cearenses. A hipótese principal deste trabalho sustenta que a lei de incentivo à cultura cearense é, essencialmente, uma forma de o Estado retirar de si a responsabilidade de investir na cultura, para que as empresas lucrem em forma de isenção fiscal e de retorno de imagem. Tal pressuposto encontrou comprovação ao analisarmos o caso específico da empresa Coelce, que é, atualmente, a maior instituição privada que aplica dinheiro na cultura, a qual realiza intensa publicidade baseada em estratégias de *marketing* cultural. Outras hipóteses também foram lançadas, como o caráter excludente que a Lei Jereissati assume, enquanto um mecanismo de política pública voltada para área cultural, pois, como foi comprovado através dos resultados desta pesquisa, 85% dos entrevistados não acreditam que a Lei Estadual de Incentivo possa atender à demanda dos produtores culturais cearenses. Baseando-nos em um resgate histórico acerca dos modelos de política cultural vigentes no Brasil e, principalmente, no Ceará, desde o surgimento da Secretaria de Cultura em nosso Estado até o atual modelo, concluímos que a cidadania cultural não se realizou para os cearenses, pois a política de incentivo, nos moldes da atual Lei Jereissati, aponta para a necessidade de um profundo redirecionamento desse instrumento legal, visto que o acesso e a distribuição dos recursos torna-se um privilégio para poucos produtores culturais e destaca a ausência de políticas culturais públicas na esfera estatal.

ABSTRACT

This dissertation analyzes to the light of the marxiano-lukacsiano referencial the incentive politics to the culture in Ceará taking as reference the year of 1995 when happened the Jereissati's Law appearance, investigating the access and the distribution of the fiscal incentives to the cultural producers from Ceará. The main hypothesis of this work sustains that the incentive law to the culture from Ceará is, essentially, a form of the State to remove itself out of the responsibility of investing in the culture, for the companies to profit from a way of fiscal exemption and of image return. Such a presupposition found proof when we analyze the specific case of the company Coelce that is now the largest institution deprived which applies money in the culture and which accomplishes intense publicity based in strategies of cultural marketing. Other hypotheses were also thrown as the excluding character that Jereissati's Law assumed while a mechanism of public politics gone back to cultural area, because as it was proven through our results of this, research that 85% of the interviewees don't believe that the State Law of Incentive can assist the demand of the Ceará cultural producers. Based on a historical rescue about the models of cultural politics currently in Brazil and, mainly, in Ceará since the appearance of the General office of Culture in our State up to current model, we concluded that the cultural citizenship didn't take place for the Cearenses, because the incentive politics in the molds of the current Jereissati's Law appears for the need of a deep re-direction of that legal instrument, because the access and the distribution of the resources becomes a privilege for few cultural producers and it detaches the absence of public cultural politics in the state sphere.

SUMÁRIO

Lista de siglas.....	09
Lista de ilustrações.....	11
INTRODUÇÃO	12
1 Tratamento metodológico.....	18
1 REVISÃO CRÍTICA DOS CONCEITOS DE CULTURA	22
1.1 O que é “Cultura”	22
1.2 Concepção simbólica da Cultura.....	25
1.3 Cultura na Escola de Frankfurt.....	29
1.4 Cultura como processo social de produção.....	36
1.5 Cultura na modernidade e na pós-modernidade	39
1.6 Cultura e arte na perspectiva da ontologia marxiano – lukacsiana	44
2 A POLÍTICA CULTURAL NO BRASIL: ELEMENTOS DE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	55
2.1 A política cultural do Estado Novo.....	58
2.2 A atuação do Estado na área da cultura durante o regime militar.....	66
2.3 O surgimento das Leis de Incentivo à Cultura no Brasil.....	73
2.4 Relação Estado e Cultura no atual contexto neoliberal.....	81
3 A POLÍTICA CULTURAL NO CEARÁ: DOS “CORONÉIS” AOS “NEOLIBERAIS”	87
3.1 A política cultural do governo dos “coronéis”.....	87
3.2 A política cultural do “governo das mudanças”.....	94
3.3 A Lei Jereissati: significados e implicações.....	102
3.4 Análise de dados.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128
ANEXOS	139
Anexo I – Lei N° 12.464	140
Anexo II – Decreto Lei N° 23.882.....	142
Anexo III – Requerimento para análise de projetos culturais	149

Anexo IV – Documentos necessários ao preenchimento do formulário da Lei Jereissati	153
Anexo V – Declaração de incentivo à cultura	154
Anexo VI – Comunicação interna da CAP	155
Anexo VII – Questionário	156
Anexo VIII – Verso da Conta de Energia Elétrica da Coelce referente a janeiro de 2005	158

LISTAS DE SIGLAS

BEC	- Banco do Estado do Ceará
BID	- Banco Interamericano de Desenvolvimento
BM	- Banco Mundial
BNDES	- Banco Nacional de Desenvolvimento
CAP	- Comissão de Análise de Projetos
CEFIC	- Certificado Fiscal de Incentivo à Cultura
CIC	- Centro Industrial do Ceará
CNC	- Conselho Nacional de Cultura
CFC	- Conselho Federal de Cultura
CNC	- Conselho Nacional de Cultura
CNDA	- Conselho Nacional de Direito Autoral
COELCE	- Companhia Energética do Ceará
CONCINE	- Conselho Nacional de Cinema
DIP	- Departamento de Imprensa e Propaganda
EMBRAFILME	- Empresa Brasileira de Filmes
FEC	- Fundo Estadual de Cultura
FMI	- Fundo Monetário Internacional
FUNARTE	- Fundação Nacional de Arte
ICAIC	- Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica
ICMS	- Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre a Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação
INCE	- Instituto Nacional de Cinema Educativo
INL	- Instituto Nacional do Livro
IPTU	- Imposto Predial Territorial e Urbano
IPHAN	- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IR	- Imposto de Renda
ISS	- Imposto sobre Serviços
MAM	- Museu de Arte Moderna
MASP	- Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
MEC	- Ministério da Educação e Cultura

MÊS	- Ministério da Educação e Saúde Pública
MINC	- Ministério da Cultura
PIB	- Produto Interno Bruto
PLAIG	- Plano de Ação Integrada do Governo
PLAGEC	- Plano de Governo do Estado do Ceará
PLAMEG	- Plano de Metas Governamentais
PLAMEG II	- II Plano de Metas Governamentais
PLANDECE	- Plano de Desenvolvimento do Ceará
PNC	- Política Nacional de Cultura
PND	- Plano Nacional de Desenvolvimento
REFFSA	- Rede Ferroviária Federal S/A
SECULT	- Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará
SEFAZ	- Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará
SNT	- Serviço Nacional de Teatro
SPHAN	- Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

I – Tabelas

Tabela 1 - Lei Rouanet e Lei do Audiovisual – Evolução do teto da renúncia fiscal..	78
Tabela 2 - Lei Jereissati – Ranking das melhores empresas baseado nos CEFICS	104
Tabela 3 - Lei Jereissati – Fundo Estadual de Cultura FEC 1996/2003.....	111

II - Quadros

Quadro 1 - Lei Rouanet – Acesso aos Recursos I	79
Quadro 2 - Lei Rouanet – Acesso aos Recursos II	80
Quadro 3 - Lei Jereissati – Quadro anual de CEFICS de todos os projetos	103
Quadro 4 - Lei Jereissati – Quadro de resumos de projetos captados por área e ano de aprovação.....	109
Quadro 5 - Questionário – Sujeitos da pesquisa x quantidade projetos submetidos e captados.....	115
Quadro 6 - Questionário – Tempo na realização do projeto.....	116
Quadro 7 - Questionário – Tempo de espera pela aprovação do projeto.....	117
Quadro 8 - Questionário – Tempo de espera pela captação de recursos	118
Quadro 9 - Questionário – Responsabilidade pela captação de recursos.....	118
Quadro 10 - Questionário – Suficiência do recurso captado	119
Quadro 11 - Questionário – Conhecimento de critérios de avaliação da CAP	119
Quadro 12 - Questionário – Concordância com os critérios de avaliação da CAP..	120
Quadro 13 - Questionário – Melhor forma de financiamento de projetos culturais..	121
Quadro 14 - Questionário – Atendimento da demanda dos produtores culturais cearenses.....	122

III – Gráficos

Gráfico 1 - Lei Rouanet – Acesso aos recursos	79
Gráfico 2 - Lei Rouanet – Evolução da captação	80
Gráfico 3 - Lei Rouanet – Projetos aprovados e captados	83
Gráfico 4 - Lei Jereissati – Projetos requeridos, aprovados e captados (Quantidade)	106
Gráfico 5 - Lei Jereissati – Projetos requeridos, aprovados e captados (Quantidade R\$)	106

INTRODUÇÃO

Para muitas pessoas, a cultura foi sempre entendida como um ramo supérfluo das atividades humanas, inferiormente importante em relação à economia, à saúde, à segurança ou à educação. Ainda hoje é comum uma certa desconfiança, quando se defende o investimento cultural, especialmente em estados com desigualdades sociais e carências severas como o Ceará. Fica a idéia de que questões mais prementes deveriam ser atendidas antes de se pensar em atividades “acessórias” como, por exemplo, o teatro, a dança, as artes plásticas e o cinema.

Por outro lado, o discurso das agências internacionais, governos e setores produtivos têm cada vez mais enfatizado o potencial mercadológico das manifestações e dos produtos culturais. Dentro dessa lógica capitalista, os recursos aplicados à cultura, de qualquer ordem que sejam, são investimentos que movimentam a economia, geram ocupação e renda, em suma, instigam o desenvolvimento desse modelo da produção cultural atrelada às determinações do capital.

Segundo Cribari (2002: 9), uma pesquisa patrocinada pelo Ministério da Cultura e realizada pela Fundação João Pinheiro apresenta dados impressionantes que comprovariam ser bastante promissor o desenvolvimento causado pelos investimentos em cultura no Brasil:

- “- Em 1994, para cada R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) aplicados no Brasil na área cultural, eram gerados 160 postos de trabalho.
- Entre 1995 e 1998, apenas com as leis de incentivo à cultura, foram aplicados diretamente em atividades culturais cerca de R\$ 1.000.000.000,00 (um bilhão de reais), gerando aproximadamente 160.000,00 (cento e sessenta mil) empregos.
- Em 1994 as atividades culturais representavam 1% do PIB brasileiro, entretanto empregava 53% a mais de pessoas (510 mil pessoas empregadas) que a indústria de material de transporte (incluindo a indústria automobilística). As atividades culturais empregavam neste ano 90% mais que a indústria de equipamentos de material eletro-eletrônico (embora a fatia no PIB desses segmentos fosse bem maior)”.

Os dados da pesquisa da Fundação João Pinheiro revelam a participação da cultura na economia brasileira, como também, mostram a influência

do *marketing* cultural no desenvolvimento das atividades culturais. Na prática, isto está apenas gerando a substituição de política cultural por renúncia fiscal.

Nos últimos tempos, a política cultural no Brasil tem sido marcada por um sistema de fomento e incentivo à cultura baseado em estratégias de mercado, sejam elas de *marketing* cultural incentivado ou direto, que é uma ação de indivíduos ou empresas, destinada a beneficiar uma atividade artística ou cultural de interesse público (via leis de incentivo) ou de interesse privado (vias patrocínio direto). A grande maioria dos projetos culturais do Brasil recebe apoio financeiro via leis de incentivo federais, estaduais ou municipais e poucos recebem financiamentos por meio de patrocínio direto.

As limitações desse modelo de política cultural são grandes. É sabido que as bases das Leis de Incentivo se estruturam num tripé a saber¹:

- 1) Nos produtores culturais e artistas, que representam o campo da criação artística e cultural;
- 2) No Estado, que representa as políticas e recursos para isenção fiscal;
- 3) No mercado, que representa a participação das empresas através do *Marketing Cultural*.

O Brasil possui artistas muito talentosos, mas enfrenta grandes dificuldades no tocante à produção dos projetos culturais.

As leis de incentivo fiscal à cultura facilitam a captação de recursos, mas a escolha dos projetos é feita de acordo com os critérios determinados pela iniciativa privada. Inúmeros projetos de excelente qualidade não conseguem recursos, pois não são considerados importantes pelos patrocinadores. Vale lembrar que os departamentos de comunicação da maioria das grandes empresas ficam

¹ BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo. Sistema de fomento e incentivo à cultura – Evolução, Resultados 2003 e Perspectivas. Brasília, 2004. 24 slides, color.

centralizados em São Paulo e no Rio de Janeiro, dificultando a realização de produtos culturais em outras regiões do Brasil.

As ações de *marketing* cultural privilegiam os eventos: mostras de artes plásticas, lançamentos de livros, shows e concertos. Mas como estão sendo considerados os outros níveis de manifestações artísticas? De que forma vem sendo tratadas as pesquisas que as fundamentam? Estas iniciativas também necessitariam de recursos públicos diretos?

O desenvolvimento e fortalecimento do setor cultural passa pela implantação de mecanismos institucionais, com investimentos concretos e sistemáticos, sobretudo nas seguintes áreas: infra-estrutura física e técnica, pesquisa e diagnóstico, formação de público, formação de produtores e administradores culturais; processo de pesquisa artística e divulgação do funcionamento das leis de incentivo aos produtores e empresários. Não podemos esquecer que o Estado tem tido papel fundamental no desenvolvimento das diversas áreas econômicas, através do fornecimento de subsídios, formação de mão-de-obra e linhas especiais de financiamento entre outras ações de fomento.

As leis de incentivo por meio do mecanismo da isenção fiscal, que é a utilização de verbas de uma determinada base tributária em favor da cultura (Imposto de Renda – IR no âmbito federal, Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre a Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação – ICMS no âmbito estadual e Imposto sobre Serviços – ISS ou Imposto Predial Territorial e Urbano - IPTU no âmbito municipal), representam uma forma de financiamento à cultura.

Torna-se indispensável a ação pública de governos e instituições que garanta o incentivo e a promoção de atividades que, além de difundirem criações artísticas, ajam no sentido de possibilitar condições para que as práticas culturais possam se desenvolver, transformar-se em hábito, para que sejam incorporadas à vida social não simplesmente como evento, mas como modo de transformação e enriquecimento individual e coletivo. Além de pensarmos nas estratégias de

financiamento e promoção cultural, é necessário termos claramente delimitadas as atribuições e papéis das esferas públicas e privadas no tocante às políticas culturais.

A promoção da cultura, através de políticas culturais públicas², não deve ser um componente adicional ou derivado das estratégias de governo ou empresários, mas um campo indispensável às políticas nacionais ou regionais, já que a cultura é um direito inalienável de todo o ser humano. Seguindo este raciocínio, Cesnik (2002) argumenta no prefácio de seu livro, Guia de incentivo à cultura, que:

“Na Declaração dos Direitos do Homem da ONU, o art. XXVIII confere a toda pessoa o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade e de fruir as artes. No Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, os Estados-parte reconhecem, a cada indivíduo, o direito de participar da vida cultural (art. 15, a). Por sua vez, a Constituição Federal brasileira de 1988, no art. 215, determina que o poder público garanta a todos o exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional e incentive a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

Esta dissertação, que tem como tema: A política de incentivo à cultura no Ceará a partir da Lei Jereissati, pretende à luz do referencial marxiano-lukacsiano, investigar como a cultura foi financiada pelo governo do Estado a partir da criação em 1995 da Lei Cearense de Incentivo à Cultura – a Lei Jereissati, investigando o acesso à política de incentivos fiscais e, por conseguinte, a distribuição dos incentivos aos produtores culturais.

A Lei Jereissati foi um dos principais instrumentos fomentadores do mercado cultural cearense, entretanto, nos dias de hoje, está distante do seu raio de ação, sobretudo no que tange ao volume de projetos que conseguem captar recursos.

Com a nova gestão da Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará (SECULT), os produtores culturais cearenses reivindicam maior liberação de recursos para atender toda a demanda do Estado. Antes de ser alterada por decretos, a lei original previa a captação mensal de até 2% do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre a Prestação de Serviços

² políticas culturais públicas: são estratégias governamentais e não governamentais que estruturam formas para criação e fruição de bens simbólicos.

de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação (ICMS). Atualmente, o limite para liberação foi estipulado em 300 mil reais, o que representa menos de 0,5% do ICMS.

A forma de financiamento da cultura é objeto de análise de vários autores, tais como Alexandre Almeida Barbalho, Fábio de Sá Cesnik, Francisco Humberto Cunha Filho e Maria Eugênia Malagodi. Dentre eles, a atual secretária de cultura cearense, Cláudia Sousa Leitão, explica que:

“No Estado moderno brasileiro, por exemplo, proliferam leis de patrocínio cultural. Travestidas nos mais diversos figurinos, sejam elas de âmbito federal, estadual ou municipal, os mecanismos legislativos têm como estrutura básica a renúncia fiscal, para atrair parceiros da empresa privada para que subsidiem a produção artística. Ou seja, a empresa aplica algum dinheiro em algum projeto artístico e em troca abate a quantia ou parte dela do seu saldo a pagar de Imposto de Renda, ICMS, IPTU ou ISS”. (2003:120)

O surgimento dessa nova forma de organizar a manifestação da cultura através das leis de incentivos fiscais se deu, primeiramente, na esfera do Governo Federal com a Lei Sarney em 1986. Posteriormente, foi reformulada pela Lei Rouanet, criada em 1991, sendo o atual “texto legal que dá base a toda política de incentivos praticada hoje no Brasil”. (Cesnik, 2002:4).

No âmbito estadual, o governo, através de sua lei de incentivo à cultura, vem tratando a cultura como um “balcão” de ofertas eventuais, onde se avalia projetos culturais e se escolhe aqueles que serão beneficiados com os recursos da renúncia fiscal do Estado. Essa prática restringe o papel do Estado na organização da cultura e limita o acesso aos recursos a um grupo de artistas talentosos que vêm nesses recursos a possibilidade de tornar pública sua produção.

No Ceará, desde meados de 1995, o governo vem implementando uma vigorosa política de parceria entre o Estado, os produtores culturais e a iniciativa privada para financiar a cultura. Tal política baseia-se na Lei Cearense de Incentivo Fiscal à Cultura. Essa dissertação nasceu do interesse de entender melhor o papel do Estado como provedor da cultura a partir da criação da Lei Jereissati.

Dessa forma, nossa dissertação, pretende contribuir para se pensar soluções sobre a problemática, pois percebemos que a democratização e a universalização da cultura no Estado não vêm sendo plenamente realizadas, ultimamente, pela Lei Jereissati. Público, gestores e artistas precisam estar “afinados”, no sentido de procurar buscar ações organizadas para identificar políticas culturais públicas que melhor se adequem a suas necessidades. Somente assim, poderemos pressionar as esferas governamentais para implementação de ações que atendam ao desenvolvimento da área cultural enquanto área econômica, mas que respeitem suas especificidades. Nesse desafio, nós nos enquadrados, pois nossa área de atuação artística é o cinema e a fotografia em que desenvolvemos um trabalho de coordenação técnica de um núcleo audiovisual existente dentro da Universidade Estadual do Ceará denominado UECE-Vídeo. Além disso, já tentamos, sem sucesso, fazer uso da Lei Jereissati no momento em que ela estava impedida de receber projetos culturais, devido ao grande número de projetos protocolados, nas diversas áreas, ter ultrapassado o limite de recursos permitido.

Dentro dessa visão, perguntamos: qual é o orçamento do Estado do Ceará para a Cultura? Quais são os critérios que estão sendo usados para a escolha dos beneficiados pela Lei Jereissati? Diante dessas questões, uma hipótese nos guiou nessa dissertação: a lei de incentivo à cultura cearense é, essencialmente, uma forma do Estado retirar-se da responsabilidade de investir na cultura, para que as empresas lucrem em forma de isenção fiscal e de retorno de imagem. Elegemos, nesse sentido, os seguintes objetivos:

- 1) analisar a lógica do capital que preside o modelo de financiamento da cultura através do incentivo fiscal;
- 2) realizar um resgate histórico da política cultural no Brasil e no Ceará a fim de compreender melhor o atual modelo de financiamento da cultura;

3) comparar o orçamento da SECULT destinado ao financiamento da cultura no Ceará e os valores empregados em projetos culturais via Lei Jereissati;³

4) discutir o caráter excludente da Lei Jereissati, justificando o porquê de tal Lei não atender toda a demanda dos produtores culturais cearenses;

Tendo realizado esses objetivos, propomo-nos a contribuir com essa dissertação para um melhor conhecimento do fenômeno estudado.

Acreditamos que esta investigação tem utilidade para o próprio Governo do Estado do Ceará no que diz respeito à sua política cultural, caso se disponha a reconhecer as distorções da Lei Jereissati e redirecionar sua orientação a bem do aprofundamento da ação da esfera pública.

1 Tratamento metodológico

Considerando a proposta da dissertação, qual seja, a busca de informações que revelem limitações da política de incentivo fiscal à cultura a partir do surgimento da Lei Jereissati, procuramos definir um traçado metodológico que lhe dê consistência.

Para tanto, os direcionamentos escolhidos foram sendo preliminarmente norteados pelas proposições teóricas de Karl Marx e Georg Lukács como autores clássicos, e István Mészáros, como autor marxista-lukacsiano contemporâneo. A partir do referencial marxiano-lukacsiano, dialogaremos com os seus comentadores Guildo Oldrini, José Paulo Neto, Leandro Konder e Nicolas Tertulian. Fizemos uso, também, dadas as proposições teóricas, de Gramsci e para

³ Lembramos que esse objetivo não possível atingir, pois nosso processo de investigação em relação à busca de informações sobre o orçamento da SECULT encontrou dificuldades devido à inviabilização a essas informações por parte de funcionários dessa secretaria.

interpretação de sua teoria, baseamo-nos nas formulações de Belligni, Carlos Nelson Coutinho e Francisco Weffort.

Nossa intenção em escolher esses autores revela nossa perspectiva de análise baseada na opção teórico-metodológica marxista-lukacsiana. Nas categorias centrais de nosso trabalho está a noção da centralidade do trabalho como eixo fundante da sociabilidade humana que em Marx, no *Capital* (1985) mostra que seu entendimento de cultura perpassa a relação que o homem tem na transformação da natureza através de seu trabalho e, ainda, a visão de Lukács que amplia essa categoria na sua *Estética* (1982) e na sua *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels* (1965) mostrando essa compreensão do trabalho como proto-forma de nossa sociabilidade, revelando nossa dimensão ontológica, o que suscita uma compreensão histórica de nosso desenvolvimento cultural, para que não haja interpretações mecanicistas e economicistas das nossas múltiplas determinações que são analisadas dialeticamente sem perder na noção da totalidade.

Fundamentamo-nos, ainda, em Mészáros, o qual em seu artigo *Aspectos estéticos* (1981), denuncia o caráter alienante que a arte assume dentro dessa sociabilidade regida pela lógica do capital, apontando a necessidade de supressão dessa ordem social num processo revolucionário, emancipando o homem e a arte concomitante.

Por último, inserimos nossa discussão sobre o Estado, utilizando outro autor clássico: Gramsci citado por Belligni (2000) e Carlos Nelson Coutinho (1981), o qual retoma o conceito de hegemonia que foi utilizado em nosso resgate histórico sobre a política cultural no Brasil, desde o início da era republicana até o período da redemocratização. Essa categoria nos foi útil, pois mostramos que o Estado brasileiro tem sido apropriado pela classe dominante para, no caso específico da política cultural, realizar seu projeto de hegemonia.

Ao longo de nossa dissertação, utilizamos outras contribuições teóricas de diferentes autores. Nosso objetivo foi cruzar suas propostas metodológicas a fim de aumentar o poder explicativo das mesmas, porém sem cair no equívoco do

pluralismo metodológico ou no subjetivismo pós-moderno, negando assim nossa perspectiva de verdade fundada na objetividade de caráter histórico-ontológico.

Dentre esses autores, é importante destacar que a análise teórica do modelo de financiamento da cultura no Ceará foi baseada em larga medida nas reflexões de Alexandre Almeida Barbalho, Cláudia Sousa Leitão e Francisco Humberto Cunha Filho.

Para complementar esse estudo, foi necessária a realização de uma pesquisa documental na Comissão de Análise de Projetos da SECULT, na qual foram repassados dados sobre a Lei Jereissati incluindo valores, informações de proponentes e empresas. Essa pesquisa empírica buscou, através de fontes primárias, documentos que comprovaram a dinâmica do financiamento da cultura por meio da lei de incentivo cearense.

Paralelo a estes, foi preciso aplicar um questionário com artistas e produtores culturais cearenses que conseguiram captar recursos pela Lei Jereissati. Para tanto, selecionamos uma amostra representativa de pelo menos 14 entrevistados nas seguintes áreas de atuação da Lei Jereissati: Artes Cênicas, Cinema e Vídeo, Literatura, Artes Plásticas, Folclore, Editoração de publicações periódicas de cunho cultural e informativo, como também, um produtor cultural, localizados somente em Fortaleza. O questionário contém 15 itens sendo uma delas, uma questão aberta. Os resultados foram analisados e apresentados em forma de gráficos, tabelas e quadros.

No primeiro capítulo de nossa dissertação revisamos conceitos de cultura de diversas concepções teóricas, privilegiando nessa discussão, a perspectiva da ontologia marxiano-lukacsiana.

No capítulo seguinte, resgatamos historicamente a política cultural no Brasil, destacando os períodos do estado novo e regime militar, e finalizando com as leis de incentivo à cultura no Brasil até os momentos atuais.

Por último, a política cultural no Ceará desde a época dos “coronéis” até os “neoliberais” de hoje. A parte destinada à discussão sobre a Lei Jereissati está registrada neste capítulo, como também, os resultados empíricos de nossa pesquisa de campo.

1 REVISÃO CRÍTICA DOS CONCEITOS DE CULTURA

1.1 O que é “Cultura”

Baseado na perspectiva da ontologia marxiano-lukacsiana apresentamos, criticamente, o conceito de cultura, com o objetivo de elaborarmos, à luz desse referencial, uma discussão acerca da Política Cultural no Ceará, tendo como foco principal de análise a Lei de incentivo à cultura cearense denominada – Lei Jereissati.

Embora reconheçamos que a abordagem predominante sobre o fenômeno cultural nas Ciências Sociais e, principalmente, na Antropologia Social, apóia-se nas correntes pertencentes a um psicologismo cultural, identificadas ao idealismo subjetivo, este estudo parte da existência real dos homens para a compreensão dos seus modos históricos de relação na sociedade e com a natureza.

Nosso resgate crítico sobre o conceito de cultura começa há 25 séculos, quando Aristóteles definiu cultura como aquilo que não é natural, que não vem da natureza, que não decorre de leis físicas ou biológicas. A evidência equivocada apresentada por Aristóteles atravessou séculos, o que corresponderia dizer que cultura é o conjunto de conhecimentos que uma geração passa a outra, evitando que a humanidade tenha que recomeçar continuamente, esclarece Muylaert. (1993)

Diferentemente da compreensão grega de cultura, os primeiros usos da palavra na versão romana significavam, fundamentalmente, o cultivo e o cuidado de alguma coisa, assim como grãos ou animais. Do início do século XVI em diante, este sentido original estendeu-se da esfera agrícola ao processo de desenvolvimento humano: do cultivo de grãos ao cultivo da mente, como evidencia Thompson (2000).

Para Arendt (1997:265), a palavra e o conceito de cultura é de origem romana. Segundo a autora, etimologicamente, o termo cultura vem de *colere* – “cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar – e relaciona-se essencialmente com o trato do homem com a natureza, no sentido do amanho e da preservação da natureza até que ela se torne adequada à habitação humana”.

Também demonstra que esse conceito representa um sentido de “cuidado carinhoso” que o homem tinha com o trato com a natureza, opondo-se à idéia de que o homem devia dominá-la. No entanto, foi Cícero, na Roma Antiga, que usou o termo *excolere animum* no sentido de cultivo do espírito e o termo *cultura animi* representando espírito cultivado. Esses termos possuem significados eruditos, principalmente atribuídos àqueles tiveram oportunidade de cultivar hábitos e práticas culturais.

Em relação a esse aspecto, Arendt (Op. Cit.,265-266) argumenta que:

“No que concerne ao emprego romano, o ponto essencial era sempre a conexão da cultura com a natureza; cultura significava, originalmente, a agricultura, tida em alta conta em Roma em oposição às artes poéticas e de fabrico. Mesmo a *cultura animi* de Cícero, resultado da educação em Filosofia e portanto talvez, como se tem sugerido, cunhada para traduzir o grego *paidéia*, significava exatamente o oposto de ser um fabricante ou criador de obras de arte. Foi em meio a um povo basicamente agricultor que conceito de cultura surgiu pela primeira vez, e as conotações artísticas que poderiam ter tido conexão com essa cultura diziam respeito ao relacionamento incomparavelmente íntimo do povo latino com a natureza, à criação da famosa paisagem italiana”.

Arendt lembra ainda no seu texto que a palavra cultura “no sentido de tornar a natureza um lugar habitável para as pessoas e cultura no sentido de cuidar dos monumentos do passado ainda hoje determinam o conteúdo e o significado que temos em mente ao falarmos de cultura”. (Op. Cit., 266)

No século XIX, a palavra cultura era usada ou como sinônimo de civilização, ou em contradição a este. Para Thompson, na França e na Inglaterra, as palavras cultura e civilização se sobrepuseram: “ambas foram, progressivamente, sendo usadas para descrever um processo geral de desenvolvimento humano, de torna-se ‘culto’ ou ‘civilizado’”. (Op. Cit., 168) Na Alemanha, entretanto, essas palavras eram freqüentemente contrastadas. De tal forma que *Zivilisation* adquiriu

conotação negativa, associada ao comportamento socialmente necessário, ao refinamento das maneiras e ao trabalho material, e *Kultur*, uma forma positiva, referindo-se à dimensão superior de autonomia e realização humana, a produtos intelectuais, artísticos e espirituais.

No final do século XIX, o conceito de cultura foi incorporado à nova disciplina emergente – a Antropologia. O estudo da cultura, a partir de então, estaria menos ligado à concepção europeia e mais ligado à elucidação dos costumes, práticas e crenças das sociedades. (Op. Cit., 170)

Thompson ainda lembra que a primeira definição de cultura, formulada do ponto de vista antropológico, foi proposta por Edward B. Tylor, então professor de Antropologia, na Universidade de Oxford, citada na obra "*Primitive Culture*", publicada no ano de 1871:

“Cultura e Civilização, tomada em seu sentido etnográfico amplo, é este todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e todas as demais capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade. A condição, entre as diversas sociedades da espécie humana, na medida em que é passível de ser investigada nos princípios gerais, é tema apropriado para o estudo do pensamento e da ação humanos”. (Op. Cit., 171)

A cultura tal como Tylor a concebe refere-se ao modo de vida de um povo, em toda sua extensão e complexidade. Um conceito que procura designar uma estrutura social no campo das idéias, das crenças, costumes, artes, linguagem, moral, direito, etc. e que se traduz nas formas de agir, sentir e pensar de uma coletividade que aprende, inova e renova o seu próprio modo de criar e fazer as coisas, numa dinâmica de constantes transformações.

Tylor é mencionado e questionado em Geertz (1989) pelo seu famoso conceito de cultura definida como: “o todo complexo”. Pela abrangência, na opinião do autor, essa concepção mais confunde que esclarece. Os antropólogos que sucederam E. B. Tylor preocuparam-se em apresentar definições sobre cultura, com enfoque em limitar, especificar, restringir dando-lhes dimensões menos vastas, mas como enfatiza Geertz, o mais importante é que os argumentos que propõem sejam internamente coerentes.

1.2 Concepção simbólica da Cultura

A busca por uma redefinição de cultura, em noção delimitada, constitui-se, para Geertz, em um dos seus principais interesses como antropólogo, assim menciona na obra “A Interpretação das Culturas”. Em estudos, ressalta o papel que a cultura desempenha na vida social, importância e significados.

“O objetivo é tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados; apoiar amplas afirmativas sobre o papel da cultura na construção da vida coletiva empenhando-as exatamente em especificações complexas”. (Geertz, 1989:38)

Reforçando essa idéia, o autor afirma que:

“O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões enigmáticas na sua superfície”. (Op. Cit., 15)

O autor propõe, em sua obra, a compreensão da cultura como “a unidade básica da humanidade” (Op. Cit., 48), não apenas como ornamento da existência humana, “mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade” (Op. Cit., 58) e sugere reflexão sobre algumas de suas idéias.

“A primeira delas é que a cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos -, como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam ‘programas’) – para governar o comportamento. A segunda idéia é que o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento”. (Op. Cit., 56)

Argumenta, também, que a perspectiva da cultura como “mecanismo de controle” se baseia no pressuposto de que o pensamento humano é tanto social quanto público. Para Geertz, pensar não deriva dos “acontecimentos na cabeça”, mas num tráfego de símbolos significantes (palavras, gestos, desenhos, sons musicais, ou objetos como relógios e jóias), ou seja:

“(…) qualquer coisa que esteja afastada da simples realidade e que seja usada para impor um significado à experiência. (...) Enquanto

vive, ele se utiliza deles, ou de alguns deles, às vezes deliberadamente e com cuidado, na maioria das vezes espontaneamente e com facilidade, mas sempre com o mesmo propósito: para fazer uma construção dos acontecimentos através dos quais ele vive, para auto – orientar –se no ‘curso corrente das coisas experimentadas’ (...)” (Op. Cit., 57)

A perspectiva tradicional das relações entre o avanço biológico e cultural do homem estava fundamentada na premissa de que o biológico foi completado antes que o cultural começasse. Significa dizer que o ser físico do homem evoluiu, mediante variações genéticas e seleção natural, até o ponto em que sua situação anatômica chegasse próximo da situação atual: começou então, a partir daí, o desenvolvimento cultural. Em algum estágio, uma mudança genética marginal tornou-o capaz de produzir e de transmitir cultura, desde então, sua forma de responder às pressões ambientais foi muito cultural do que genética. O homem se tornou “homem” e foi capaz de transmitir conhecimento, crença, lei, moral, costume – como citou Tylor em sua definição clássica de cultura – a seus descendentes através do aprendizado.

Geertz (Op.cit., 57) contesta tal suposição e argumenta que esse momento parece não ter existido. Pesquisas indicam que a transição para um tipo de vida cultural demorou alguns milhões de anos até ser alcançada pelo gênero *Homo*. Isso envolveu não apenas uma ou um punhado de mudanças genéticas marginais, porém uma seqüência, longa, complexa e estreitamente ordenada.

Isso significa dizer que a cultura, em vez de ser acrescentada, a um animal acabado ou virtualmente acabado, foi um ingrediente essencial, na produção desse mesmo animal. À medida em que a cultura, em passo infinitesimal, acumulou-se e se desenvolveu, foi concedida vantagem seletiva àqueles indivíduos da população mais capazes, até o momento em que o *Australopiteco* proto-humano, de cérebro pequeno, tornou-se *Homo sapiens*, de cérebro grande, totalmente humano. Entre o padrão cultural, o corpo e o cérebro estabeleceu-se um sistema de realimentação (feedback) positiva, no qual cada um modelava o progresso do outro, sistema que promoveu a interação entre o uso crescente das ferramentas; a mudança da anatomia da mão e a representação expandida do polegar no córtex são apenas um dos exemplos mais específicos. Submetendo-se a programas

simbolicamente mediados para a produção de artefatos, organizando a vida social ou expressando emoções, o homem determinou, embora inconscientemente, os estágios culminantes do seu próprio destino biológico. Conclui Geertz nessa lógica que “literalmente, embora inadvertidamente, ele próprio se criou”. (Op. Cit., 60)

Essas observações sugerem não existir o que se denominaria de natureza humana independente da cultura. Como afirma Geertz, a cultura é uma condição essencial para a existência humana. Ressalta o autor: “sem os homens certamente não haveria, mas, de forma semelhante e muito significativamente, sem cultura não haveria homens”. (Op. Cit., 61)

“Os homens sem cultura não seriam os selvagens inteligentes (...) atirados à sabedoria cruel dos seus instintos animais; nem seriam eles os bons selvagens do primitivismo iluminista, ou até mesmo, como a antropologia insinua, os macacos intrinsecamente talentosos que, por algum motivo, deixaram de se encontrar. Eles seriam monstruosidades incontroláveis, com muito poucos instintos úteis, menos sentimentos reconhecíveis e nenhum intelecto: verdadeiros casos psiquiátricos”. (Op. Cit., 61)

Baudrillard compartilha das idéias de Geertz quanto à evolução do homem e à presença da cultura como definidora dessa evolução. Acrescenta que desde a época em que os selvagens chamavam de “homens” apenas os membros de sua tribo, a definição do “Humano” ampliou-se consideravelmente e veio a ser fenômeno universal. Dessa forma, Baudrillard (1996: 171) afirma que “na verdade é isso que recebe de nós o nome de cultura”.

De certo modo, as concepções de homem e de cultura foram sendo, ao longo do tempo, inexoravelmente refeitas: cada progresso da civilização rumo ao universal corresponde à reformulação de ambos os conceitos.

Thompson (2000), porém, sugere a revisão de algumas idéias de Geertz, argumentando que os fenômenos culturais devem estar inseridos em contextos e processos sócio-históricos, constituídos como campo de significados, por meio dos quais as formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas. (Op. Cit., 165) Defende que a pouca argumentação, no campo social, imbricado ao poder, compromete a concepção de cultura de Geertz, centrada nas questões do significado, do simbolismo e da interpretação da cultura. Reconhece que sua obra

oferece uma das mais importantes formulações do conceito de cultura, no entanto contesta alguns pontos.

Em primeiro lugar, elabora a crítica do uso do termo “cultura” formulando novos conceitos, pois, na sua opinião, nem todos pareciam inteiramente consistentes. Cita, como exemplo, a definição de Geertz: “sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos, forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas”. (Op. Cit., 64) Comenta que, em outra passagem, Geertz menciona ser a cultura um conjunto de mecanismos de controle - planos, fórmulas, regras, instruções (aquilo que os engenheiros de computação chamam de ‘programas – para governar o comportamento’). Para Thompson, de acordo com essa última concepção, a cultura parece mais um molde ou processo para a organização dos conteúdos sociais e psicológicos, ‘um molde necessário’, no argumento de Geertz, porque o comportamento humano é ‘extremamente plástico’. Ainda assim, Thompson contesta tal proposição e ressalta:

“Seja como for, não fica de modo algum claro como esta concepção de cultura, entendida como regras, planos ou ‘programas’ que governam o comportamento, se relaciona com a concepção simbólica da cultura enquanto padrões de significado incorporados às formas simbólicas. Nem fica evidente que a análise da cultura, concebida como a elucidação das regras, planos ou ‘programas’, seria o mesmo que a explicação interpretativa do significado”. (Op. Cit., 165)

Regras, planos ou ‘programas’, na interpretação de Thompson, podem requerer atenção aos padrões de significados, mas podem também requerer atenção a outros fatores, tais como regulamentos e rotinas, relações de poder e desigualdade e tendências sociais mais amplas. E ainda a análise de padrões de comportamento não poderia iluminar, por si mesma, as regras, planos ou ‘programas’ que governam o comportamento humano. Para o autor, o uso do termo ‘cultura’, na concepção de Geertz, sua visão da natureza e das tarefas da análise cultural não pareceriam tão claras e consistentes como à primeira vista.

Uma outra dificuldade apontada por Thompson no trabalho de Geertz, de interesse da abordagem estudada, relaciona-se justamente à pouca atenção que o autor dá aos problemas do conflito e poder. Na opinião de Thompson, os fenômenos culturais deveriam ser vistos, acima de tudo, como constructos

significativos, e a análise da cultura entendida como a interpretação dos padrões de significados incorporados a essas formas.

“Os fenômenos culturais também estão implicados em relações de poder e conflito. As manifestações verbais do dia-a-dia, assim como fenômenos mais elaborados, tais como rituais, festivais e obras de arte, são sempre produzidos ou realizados em circunstâncias particulares, por indivíduos específicos providos de certos recursos e possuidores de diferentes graus de poder e autoridade (...)”. (Op. Cit., 179-180)

Considerando esse enfoque, Thompson também esclarece que os fenômenos culturais poderiam ser vistos como expressões das relações de poder, servindo, em circunstâncias específicas, para “manter ou romper relações de poder e estando sujeitos a múltiplas, divergentes e conflitivas interpretações pelos indivíduos que os recebem e os percebem no curso de suas vidas cotidianas”. (Op. Cit., 179-180) Para o autor, nenhuma destas considerações figura, de maneira proeminente, na abordagem de Geertz.

1.3 Cultura na Escola de Frankfurt

A cultura também ocupou importante espaço nas discussões da Escola de Frankfurt. Destacam-se, entre outros, os trabalhos publicados por Marcuse, Adorno, Horkheimer, Benjamin e as análises de Habermas. De acordo com Freitag (1988: 119), os estudos sobre a cultura e a arte estão entre os que mais contribuíram para divulgar o pensamento crítico da Escola de Frankfurt.

No ensaio “Comentários para uma redefinição de Cultura”, Marcuse (1998: 153-154) concebe o termo como: “o complexo de objetivos (ou valores) morais, intelectuais e estéticos, considerados por uma sociedade como meta da organização, da divisão e da direção de seu trabalho”.

“Em outras palavras, cultura é mais que uma ideologia. Em vista dos objetivos que a civilização ocidental declara e da pretensão de realizá-los, definiríamos cultura como um processo de *humanização* (grifo do autor) caracterizado pelo esforço coletivo para conservar a vida humana, para pacificar a luta pela existência ou mantê-la dentro de limites controláveis, para consolidar uma organização produtiva da sociedade, para desenvolver as capacidades intelectuais dos

homens e para diminuir e sublimar a agressão, a violência e a miséria”. (Op. Cit. 154)

Em “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”, publicado pela primeira vez em 1939, Marcuse (1997: 90) sugere que a cultura deve ser apreendida como repertório dos ideais de emancipação, que conferem sentido humano à vida, ao contrário de situações em que os homens deixariam de ser fins em si mesmos, tornando-se instrumentos de acumulação, convertidos à esfera da mercadoria. Expressa uma distinção fundamental entre o necessário, o útil e o belo e manifesta sua apreensão quanto ao domínio do mercantilismo argumentando que “dispor sobre os bens materiais nunca constituiu inteiramente obra da sabedoria e da laboriosidade humanas (...)” Na visão de Marcuse, o indivíduo que coloca seu objetivo supremo, sua felicidade, nesses bens, “se converte em escravo de homens e de coisas que se subtraem a seu poder: renuncia à sua liberdade”.

“Assim como a relação de cada indivíduo com o mercado é imediata (sem que suas qualidades e necessidades pessoais adquiram relevância a não ser como mercadorias), também é imediata em relação a Deus, imediata em relação à beleza, bondade e verdade. Como essências abstratas todos os homens devem partilhar por igual desses valores (...) Precisam assumi-los em sua vida, facultando-lhes permear e transfigurar sua existência. A ‘cultura’ fornece a alma à ‘civilização’”. (Op. Cit., 94-95)

Pela via artístico-cultural, como expõe o autor, tudo poderia ser fruição e fazer parte de uma felicidade possível, capaz de tornar suportável, na experiência privada do indivíduo, a desgraça do cotidiano público, material, efetivo de miséria, dominação exploração do trabalho. O mundo do trabalho seguia a lógica da necessidade, impondo sofrimento e abstenção aos homens que nele se moviam. O mundo cultural permitira postular a liberdade, a realização espiritual, se não realizadas no presente, pelo menos, prometidas para o futuro.

A obra de arte e a cultura, em geral, fechavam-se ao consumo da classe trabalhadora, por serem consideradas bens de consumo, reservados à elite e, concomitantemente, “representavam, em sua própria estrutura, o protesto contra a injustiça, mas esta só poderia ser superada no futuro”, justifica Freitag (1988:69).

Com o processo da reprodução, os bens culturais deixaram de ser bens de consumo de luxo destinados à elite burguesa, para se converterem em bens

de consumo de massa. Como relata Freitag, a dissolução da obra de arte não ocorreu porque o sistema de produção de mercadorias havia sido suprimido e sim porque ela foi transformada em mercadoria. “O produto cultural integrado à lógica do mercado e das relações de troca deixa de ser ‘cultura’ para tornar-se valor de troca”. (Op.Cit., 71)

A nova produção cultural, introduzida para o consumo de massa, com a função de ocupar o espaço do lazer que resta ao operário e ao trabalhador assalariado, depois de um longo dia de jornada, a fim de recompor suas forças para voltar ao trabalho no dia seguinte, não lhe dá espaço para pensar sobre a realidade miserável em que vive. Cria-se a ilusão de que a felicidade poderá ser concretizada no presente. (Op. Cit. 73)

Adorno (1998) traz, em sua obra, reflexões e críticas à cultura e à condição vigente. No ensaio “Crítica cultural e sociedade”, publicado em 1949, o autor procura escapar da abordagem marcuseana, centrada na função simbólica da cultura. A obra de Adorno expressa nova situação ideológica que evidencia a lacuna entre os ideais anunciados, enquanto satisfação aparente e transitória e a realidade efetiva.

O autor do ensaio “Crítica Cultural e Sociedade” assinala a decadência da cultura enquanto mercadoria de troca e seu embate pela sobrevivência. Ressalta que, no transcorrer da era liberal, a cultura caiu na esfera da circulação. O definhamento paulatino dessa esfera da cultura acabou afetando o próprio nervo vital da cultura.

“Com a eliminação do comércio e de seus refúgios irracionais pelo calculado aparato de distribuição da indústria, a mercantilização da cultura completa-se até a insânia, inteiramente dominada, administrada e de certa forma cultivada integralmente, a cultura acaba por definhar”. (Adorno, 1998:15)

Ao visarem à produção em série e a homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social. Na concepção de Adorno, se a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade, tal ocorre, graças, em grande parte, ao fato de que as circunstâncias que favorecem tal poder são arquitetadas pelos economicamente

mais fortes. Para o autor, essas considerações evidenciariam que não só o cinema, como também o rádio não deveriam ser tomados como arte. “O fato de não serem mais que negócios bastam-lhes como ideologia. Enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais”. (Adorno, 1983: 12)

Na obra “*Dialektik der Aufklärung*” – Dialética do Iluminismo, publicada em 1947, Adorno e Horkheimer abandonaram a expressão cultura de massa e substituíram-na, pela primeira vez na história, pelo conceito de “Indústria Cultural” para excluir a interpretação que pretendia tratar a cultura como algo surgindo espontaneamente das próprias massas, da forma contemporânea da arte popular.

Para Barbalho (2003: 12) “o termo indústria não se refere necessariamente a uma produção industrial, do tipo fordista, de bens culturais, mas antes à transformação destes em mercadoria, em bens de consumo⁴”.

Ainda Barbalho (Op.cit., 12) denuncia o processo de mercantilização da cultura argumentando que:

“A industrialização da cultura é a manifestação dessa barbárie moderna, qual seja, a ocupação do mundo da cultura pelo mundo administrado. É também um movimento que resulta na mercantilização da cultura existente, como bem como na criação de uma nova cultura, que surge totalmente dentro da lógica do mercado”.

Em conferências radiofônicas proferidas em 1962, na Alemanha, Adorno (1994, 92-93) já expressava sua indignação sobre esse processo contestando:

“Ora, dessa arte [popular] a indústria cultural se distingue radicalmente. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribui-lhes uma nova qualidade. Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que, em grande medida, determinam esse consumo. (...) A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há

⁴ Sobre o processo de transformação dos bens culturais (arte) em bens de consumo (mercadoria), César Bolaño (2000) e Alain Herscovici (1995) lembram do caráter simbólico desses bens mesmo ainda ligados aos seus valores econômicos. Esses aspectos legitimam e diferenciam os bens culturais em relação aos outros bens materiais dentro da sociedade capitalista. Essa perspectiva de análise não corresponde à opção teórico-metodológica adotada nessa dissertação, porém indicamos esses autores como referências teóricas importantes para estudos sobre indústria cultural, economia da cultura e da comunicação.

milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo para ambos”.

Como analisou Adorno, a arte superior perderia sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perderia, pela sua “domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total”. (Op. Cit., 93) Na visão do autor, na medida em que a indústria cultural especula o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas elemento secundário, elemento de cálculo, acessório da maquinaria.

“O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. (...) As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar”. (Op. Cit., 93)

Segundo Adorno, a prática da Indústria Cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais. Ou como esclarece Barbalho, “os produtos da indústria cultural são incorporados pelo mesmo conceito que qualquer bem de consumo possui no mercado”. (Op. Cit., 13) A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas, ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela, ilusoriamente, propicia-lhes. Isso para Adorno “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente”. (Op. Cit., 99)

Em nenhum ponto da obra de Adorno, a contradição com Benjamin foi tão presente quanto na compreensão da arte de massas, advinda com as novas técnicas de reprodução, como a degenerescência da arte. O mercado que tornou possível a proliferação da arte burguesa fez surgir a Indústria Cultural, impondo o caráter de mercadoria à arte, entretanto tal conformação suscitou divergências entre os frankfurtianos.

Walter Benjamin publicou, em 1936, o ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. O ponto central do estudo de Benjamin é a análise das causas da destruição da “aura” que envolve as obras de arte, enquanto objetos individualizados e únicos. Com o progresso das técnicas de reprodução, sobretudo

do cinema, a aura, dissolvendo-se nas várias reproduções do original, destruiria a obra de arte de seu *status* de raridade. Na concepção de Benjamin, a partir do momento em que a obra de arte fica excluída da atmosfera aristocrática e religiosa, que a torna algo para poucos e objeto de culto, a dissolução da aura atinge dimensões sociais. Essas dimensões seriam resultantes da estreita relação existente entre as transformações técnicas da sociedade e as modificações da percepção estética.

Freitag esclarece: “na medida em que o mundo se dessacraliza, a obra de arte vai sendo liberada para o olhar do espectador”. (1988:76) A obra de arte adquire nova qualidade: ela torna-se acessível a todos, seu consumo generalizado passa a ser possível. Benjamin associa a característica da ‘desaturatização’ da obra de arte à de politização, pois o acesso à cultura provocará mudanças na percepção e na atitude dos consumidores, sendo possível a dinamização da sociedade.

A análise de Benjamin defende que as técnicas de reprodução das obras de arte, ao provocarem a quebra da aura, promovem a liquidação do elemento tradicional da herança cultural; mas, por outro lado, esse processo contém um germe positivo, na medida em que possibilita outro relacionamento das massas com a arte, dotando-as de instrumento eficaz de renovação das estruturas sociais. Trata-se de uma visão otimista, objeto de reflexão crítica por Adorno. Na concepção de Adorno, se for tomada a determinação feita por Benjamin da obra tradicional através da aura, pela presença de um não-presente, então a Indústria Cultural se define pelo fato de que ela não opõe outra coisa de maneira clara a essa aura, mas que “ela se serve dessa aura em estado de decomposição como um círculo de névoa. Com isso ela se persuade diretamente a si própria daquilo que sua ideologia faz de ruim”. (Op. Cit., 95)

Em seus argumentos, Benjamin (1983: 5) justifica que a obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros. “Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material”. As técnicas de reprodução eram naquele momento, fenômeno novo, de fato, que

nasceu e se desenvolveu no curso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas, como explica o autor, em ritmo cada vez mais rápido.

“O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como este próprio testemunho baseia-se naquela duração, na hipótese da reprodução, onde o primeiro elemento (duração) escapa aos homens, o segundo – o testemunho histórico da coisa – fica identicamente abalado. Nada demais certamente, mas o que fica assim abalado é a própria autoridade da coisa”. (Op. Cit., 8)

Benjamin propõe como essencial a reflexão de que, para se estudar a obra de arte na época das técnicas de reprodução, é preciso levar em conta um conjunto de relações, que põem em evidência fato verdadeiramente decisivo no qual vê-se, pela primeira vez na história do mundo, a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico. Reproduzem-se, cada vez mais, obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas. (Op. Cit., 11)

“Caso se considerem os diversos modos pelos quais uma obra de arte pode ser acolhida, a ênfase é dada, ora sobre um fator, ora sobre outro. Entre esses fatores existem dois que se opõem diametralmente: o valor da obra como objeto de culto e o seu valor como realidade exibível. Na medida em que as obras de arte se emancipam do seu ritual, as ocasiões de serem expostas tornam-se mais numerosas”. (Op. Cit., 12)

O que surpreende, nos textos dos frankfurtianos, é o caráter de atualidade. Benjamin desperta o contemplar do novo naquilo que contém de antigo, e, transversalmente, instiga a contemplação do antigo, como algo que atualiza a compreensão do novo.

Freitag (1993) cita Habermas mostrando que, ao comentar a posição dos antecessores, o mesmo aproxima-se de Benjamin e concorda que as alterações ocorridas dos processos (reprodutibilidade) da obra de arte e da cultura permitiram que assumissem novo caráter e nova funcionalidade, opondo-se a Marcuse, Adorno e Horkheimer que se limitaram a uma posição idealista vendo, na obra de arte, somente a promessa de felicidade sem admitirem a alteração interna da estrutura e função da arte que acompanha o processo de desenvolvimento (Op. Cit., 78).

É ainda Habermas citado por Freitag que defende as idéias de Benjamin quando sugere em seu argumento:

“(...) Benjamin vê a dissolução da arte autônoma como o resultado de uma revolução das técnicas de reprodução. A obra [de arte] perde, por um lado, em individualidade espacial-temporal, mas ganha, por outro lado, em autenticidade documental (...) As coisas, privadas de sua aura, aproximam-se, além disso, das massas, também pelo fato de que o veículo técnico que se interpõe entre os órgãos sensoriais e o objeto, o copiam de forma mais exata e realista”. (1993: 177)

Por fim, Freitag comenta que a desritualização da arte encerra o risco de que ao abrir mão de seu conteúdo de experiência, ao renunciar à sua aura, torne-se meramente banal. Por outro lado, com a liquidação do status de raridade, a obra de arte restrita às elites, ao ser reproduzida, experimenta a liberdade, generaliza-se, atinge dimensões sociais. (Op. Cit., 189)

1.4 Cultura como processo social de produção

A obra de Nestor García Canclini aborda compreensão diferenciada do termo em discussão. Entre os numerosos estudos do autor, direcionados à reflexão estética e crítica da cultura, encontram-se conceitos que introduzem a noção de cultura como processo social. Em “As culturas populares no capitalismo”, o antropólogo argentino assume preferir restringir o termo cultura “à compreensão, reprodução ou transformação do sistema social”, ou seja, “a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido”. Complementa com a seguinte explicação:

“A cultura não apenas representa a sociedade; cumpre também, dentro das necessidades de produção do sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de representar as relações de produção, contribui para a sua reprodução, transformação e para a criação de novas relações”. (Canclini, 1983a:29)

Contrário às idéias da análise da cultura como interpretação ideológica, Canclini defende a cultura como sistema social, partindo do princípio que qualquer prática é simultaneamente econômica e simbólica.

“Afirmar que a cultura é um processo social de produção significa, opor-se às concepções que entendem a cultura como um ato

espiritual (expressão, criação) ou como uma manifestação alheia, exterior e posterior às relações de produção (sendo uma simples representação delas). Hoje podemos entender porque a cultura constitui um nível específico do sistema social e por sua vez por que não pode ser estudada isoladamente. Não apenas por que está *determinada* (grifo do autor) pelo social, entendido como algo distinto da cultura, que é incorporado a partir do seu exterior, mas porque está *inserida* (grifo do autor) em todo fato socioeconômico”. (1983a:30)

Para Canclini, economia e cultura caminham imbricadas. “O estudo das sociedades arcaicas, bem como o das sociedades capitalistas, demonstrou que o econômico e cultural compõem uma totalidade indissolúvel”. (Op. Cit., 31)

Por isso propõe que “o estudo da cultura como produção supõe a consideração não apenas do ato de produzir, mas de todos os passos de um processo produtivo: produção, a circulação e a recepção”. (Op. Cit., 33) Trata-se de outro modo de dizer que a análise de uma cultura não deve concentrar-se apenas nos objetos ou nos bens culturais; mas ocupar-se do processo de produção e circulação social dos objetos e dos significados que receptores diferentes lhes atribuem como valor de troca.

Na mesma linha de raciocínio, Canclini em “A socialização da arte: teoria e prática na América Latina” compreende que:

“A análise do processo artístico, mediante a aplicação do modelo socioeconômico, permitiu-nos identificar seus três momentos – produção, distribuição e consumo - , compreender como se articulam no fato estético e como é necessário que se modifiquem, cada um deles e suas inter-relações, para alcançar uma arte de libertação”. (Canclini, 1983b:48)

Canclini relata, em “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade”, que os critérios de valoração dos bens culturais são determinados pelas hierarquias culturais, mesmo nos países em que o discurso oficial utiliza-se de noção antropológica da cultura como “aquela que confere legitimidade a todas as formas de organizar e simbolizar a vida social”:

“(…) a arte vale mais que o artesanato, a medicina científica mais que a popular, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente. Nos países mais democráticos ou onde certos movimentos conseguiram incluir os saberes e práticas dos indígenas e camponeses na definição de cultura nacional, os capitais simbólicos dos grupos subalternos têm um lugar, mas [sempre] um lugar subordinado, secundário, ou à margem das instituições e dos dispositivos hegemônicos”. (Canclini, 1998:194-195)

Os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica. Nas classes populares, encontra-se às vezes extraordinária imaginação para usar as habilidades manuais, conseguidas em seu trabalho e dar soluções técnicas apropriadas a seu estilo de vida. Constituem seu próprio patrimônio. Também podem alcançar alto valor estético e criatividade, comprovado no artesanato, na literatura e na música de muitas regiões. Mas, dificilmente, esses resultados podem competir com o daqueles que dispõem de saber acumulado historicamente. Têm possibilidade reduzida de realizar várias operações indispensáveis para convertê-los em patrimônio generalizado e amplamente reconhecido. (Op. Cit., 196)

“A visão que reduz o artesanato a uma coleção de objetos e a cultura popular a um conjunto de tradições deve ser abandonada. [...] O enfoque mais fecundo é aquele que entende a cultura como um instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, através do qual é elaborada e construída a hegemonia de cada classe”. (Canclini, 1983a: 12)

Atualmente, o intercâmbio entre culturas e o acesso à comunicação e informação vêm transformar a produção cultural e torna-se ‘normal’ que seus membros se vinculem à cultura visual contemporânea, ainda que sejam minoria aqueles que conseguem assimilar e transformar satisfatoriamente essas influências.

Entende-se que as culturas não estão isoladas, nem são mais representações fiéis de um segmento de classe ou povo. Portanto os estudos devem direcionar a atenção e constante preocupação para o impacto que altera o significado da produção material e simbólica das culturas tradicionais. Canclini alerta para o fato de que o mais importante, nesta época de expansão planetária do capitalismo, não se restringe a estabelecer cordões sanitários entre as culturas e sim:

“(...) averiguar o que acontece (...) quando as pessoas são obrigadas a escolher entre costumes e valores antagônicos, quando uma comunidade indígena percebe que o capitalismo converte em espetáculo para turistas as suas festas tradicionais, ou quando os meios de comunicação de massa convencem os operários de uma cidade, que os símbolos indígenas, rurais, do modo como estes meios os interpretam, representam sua identidade”. (Canclini, 1983a:26)

A preservação das culturas locais é dever de toda a sociedade, pois o desaparecimento de culturas milenares, face ao acelerado ritmo assumido pela expansão da economia e pela globalização dos costumes diz respeito ao empobrecimento de toda a humanidade.

Canclini dá sentido e significado às preocupações com a multinacionalização do capital e a transnacionalização da cultura, afirmando a relatividade das culturas e o direito de cada uma desenvolver-se, e ressalta as desigualdades das trocas tanto dos bens materiais quanto dos bens simbólicos com as nações economicamente hegemônicas. “Mesmo os grupos étnicos mais remotos são obrigados a subordinar a sua organização econômica e cultural aos mercados nacionais, (...) de acordo com uma lógica monopolista”. (1983a:26)

Na obra de Canclini, surge outra questão relativa à socialização da arte que diz respeito à redistribuição maciça dos bens simbólicos tradicionais pelos canais eletrônicos de comunicação, gerando interações mais fluidas entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno. Para o autor, essa interação favorece “milhões de pessoas que nunca vão aos museus, ou só ficaram sabendo, de passagem, do que exibem através da escola, hoje vêem programas de televisão, graças aos quais esses bens entram em suas casas”. (Op. Cit., 196-197)

O pensamento de democratizar a arte, preconizado por Benjamin, antes mesmo do surgimento da televisão, sintetizado nessa reflexão de Canclini, leva a crer que os meios de comunicação podem e muito contribuir com a formação de melhores cidadãos. As tecnologias comunicativas e a organização industrial da cultura não substituem as tradições, mas propõem outro tipo de vínculo da cultura com o local e o mundial, outros códigos de identificação das experiências, de decifração de seus significados e modos de compartilhá-los.

1.5 Cultura na modernidade e na pós-modernidade

A definição de pós-modernismo é um dos exemplos que tem gerado mais controvérsias do que esclarecimentos sobre a vida social contemporânea. Discutido há algumas décadas, o par (moderno/pós-moderno) sugere inúmeras dificuldades em suas concepções. Se o prefixo “pós” significa aquilo que vem depois, o termo “pós-moderno” parece estar baseado mais fortemente no corte, ruptura ou negação do moderno. Não existe, porém, até hoje, consenso entre os autores que o tentam definir; ora vem à tona como o momento que sucede à modernidade, ora como o momento que lhe contrapõe. O certo é que há entre os dois mais diferenças que semelhanças, menos prolongamentos que rupturas. Para entender melhor a transição modernismo/pós-modernismo, procuramos, ainda que brevemente, caracterizar um e outro movimento e situar a cultura nos respectivos contextos.

O impacto que o mundo inteiro vem sofrendo com as transformações no cenário contemporâneo coloca a pós-modernidade na ordem do dia. O debate vem da percepção de que se está vivendo uma série de transformações que afetam a todos, direta ou indiretamente, independente de que exista acordo claro sobre seu significado na vida social. É, porém, evidente a mudança de sensibilidade quando já no século XX, as guerras mundiais, os campos de concentração, a ameaça de aniquilação nuclear e a experiência de Hiroshima e Nagasaki deitaram, por terra, o otimismo da concepção moderna de progresso e racionalidade.

Teixeira Coelho explica que o “projeto da modernidade” foi lançado no século XVIII e firmou-se ao longo do século XIX, marcado, neste último, pela Revolução Industrial, com novo pensamento sobre o social (Karl Marx) e os passos iniciais da psicanálise (Freud).

Para Elhajji (2003:56), a modernidade veio do período renascentista que encontrou no Iluminismo suporte para suas idéias iniciais.

“A modernidade, enquanto ruptura com sistemas filosóficos anteriores, é filha da Renascença, produto da perspectiva humanista universalista que colocou o homem no centro do Universo, passando de uma concepção holista, baseada na prevalência da ordem social e mitológica, a uma concepção individualista, na qual as categorias do real e o próprio sentido do sentido são definidos e estruturados em função das necessidades individuais. Conforme a sua matriz iluminista, o projeto de modernidade é claramente positivista,

racionalista, logocentrista, tecnocentrista, etnocentrista, evolucionista e totalizante, baseado na fé cega no processo linear, nas verdades absolutas, na supremacia da civilização branca – européia, no planejamento social e na padronização e sistematização do conhecimento, da produção e do modo de vida. Seu objetivo é a “emancipação forçada” dos homens, através da predominância da ciência sobre a natureza e a substituição das regras tradicionais de solidariedade por modos racionais de organização: secularização, individualização e impessoalização das relações humanas e sociais”.

O projeto dos iluministas, que se caracterizava pelo surgimento, na França, de idéias progressistas e liberais culminando com Revolução de 1789, e a conseqüente abertura das bibliotecas e dos museus para o grande público, constituía-se em afirmar campos distintos em que o pensamento e a ação poderiam ser compreendidos como: a fé de um lado, a verdade (ciência) de outro, o comportamento com seus circuitos próprios e a arte por sua conta. Para Coelho (1995: 20), “é o momento em que se começa a falar na ‘autonomia da arte’: a arte não está mais no projeto da religião, mas em seu próprio projeto – é a arte pela arte”.

Em “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade”, Canclini esclarece que, para apreciar uma obra de arte moderna, era preciso conhecer a história do campo da produção dessa obra, ter a competência suficiente para distinguir, por seus traços formais, uma paisagem renascentista de outra impressionista ou hiper-realista. “Por certo essa ‘disposição estética’ só seria adquirida por uma classe social que possuísse recursos econômicos, educativos e um ‘dom’, não como algo que se tem, mas que se é”. (Op. Cit., 37) A separação do campo da arte servia à burguesia para simular que seus privilégios se justificavam por algo mais que pela acumulação econômica.

A arte e a cultura se tornaram reserva tão exclusiva da elite dominante, que a experimentação ficou cada vez mais difícil, exceto em campos estéticos relativamente novos como o cinema. Foi, nesse contexto, que vários movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 60 apareceram.

Harvey (2000:48) argumenta que as contraculturas, antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifestam, nas formas corporativas e estatais monolíticas e em outras formas de

poder institucionalizado, características do modernismo, exploravam os domínios da auto-realização individualizada por meio de política distintivamente 'neo-esquerdista' de incorporação de gestos antitotalitários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica da vida cotidiana. O movimento se espalhou para as ruas e culminou em vasta rebelião que chegou ao auge, em Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio e Berlim, na turbulência global de 1968. Esse movimento é considerado o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo.

O momento realmente decisivo para o lançamento do pós-modernismo, após sucessivas incursões solitárias de diversos autores, veio com a publicação, em 1972, que trazia expressamente o subtítulo "Revista de Literatura e Cultura Pós-moderna". O ensaio – chave, na primeira edição, de autoria de David Antin, intitulava-se "Modernismo e pós-modernismo: abordando o presente na poesia americana", de acordo com Anderson em "As Origens da pós-modernidade" (1999:23). Foi essa acolhida que, pela primeira vez, estabeleceu a idéia de pós-moderno como referência coletiva.

"A condição pós-moderna" de Jean-François Lyotard, publicada em 1979, o primeiro livro a tratar a pós-modernidade como mudança geral, na condição humana, continua, talvez, a obra mais citada sobre o assunto, como afirma Anderson. (Op. Cit., 33) Na visão de Lyotard (2000: 5), o que mais marcou essa nova forma de viver e estar no mundo foi a valorização do saber na sociedade pós-industrial, tornando-se, a partir de então, a principal força de produção: "esta passagem começou desde pelo menos o final dos anos 50, marcando para a Europa o fim da sua reconstrução".

Então pergunta-se: o pós-modernismo era apenas uma tendência artística ou também um fenômeno social? Pode-se admitir a consolidação do termo pós – modernidade e razoável concordância quanto à impossibilidade de ignorar ou, menos, de não se usar o rótulo pós-moderno. Como aponta Coelho (Op. Cit., 7): "essa expressão penetrou fundo demais no imaginário cultural para ser simplesmente deixada de lado".

A sensibilidade humana não pode mais ser a mesma e não pode mais ser estimulada ou atingida pelas propostas que, de um modo ou de outro, puderam ser chamadas de modernas, como na época do romance balzaquiano, da pintura impressionista, ou do primeiro cinema. Novos cenários surgiram na expressão musical (Beatles, Rolling Stones, heavy metal, etc), novos modos da imagem (MTV, CD-ROM), o cinema das grandes trucagens, a multidão de novos modos estéticos e éticos que sugerem revisão e diferente entendimento dos modos de viver em sociedade. “Negar essa evidência significa recusar-se ao exercício de toda uma nova sensibilidade”. (Op. Cit., 8)

Como uma colcha de retalhos, a pós-modernidade é feita do conjunto de elementos totalmente diversos que estabelecem interações constantes feitas de agressividade ou de amabilidade, de amor ou de ódio, mas que não deixam de constituir uma solidariedade específica. A condição pós-moderna seria a mistura orgânica de elementos arcaicos e contemporâneos, as conjunções observáveis entre, de um lado, a pesquisa de comunidades, ou tribalismo, a preocupação com o território, a atenção à natureza, a religiosidade, o prazer dos sentidos; e, do outro, o desenvolvimento tecnológico e sua utilização, o policulturalismo das grandes megalópoles, a atividade comunicacional, ou os diversos sincretismos religiosos e ideológicos.

A interpretação de Coelho ressalta, na pós-modernidade, a atenção ao presente, ao desejo de viver intensamente o aqui e agora. A opção pelo presente implica o abandono relativo da obsessão moderna com o pensado e o concebido e a procura do vivido, com a abertura conseqüente para o sensível, o emocional e o afetivo.

O pós-modernismo reconhece ainda a condição própria da validade do conhecimento comum diante do conhecimento científico; contesta as instituições e não mais a sua negação. É próprio do pós-modernismo a aceitação do mundo como totalidade heterogênea e fragmentada, não passível de sofrer a homogeneização desejada na modernidade; o modernismo apóia-se na formação do Estado nacional e da identidade nacionais e o pensamento pós-moderno aceita a multiplicidade das diferenças e substitui a identidade permanente ou estável pela deriva ao sabor das

identificações sucessivas e transitórias. “Na pós-modernidade reafirma-se o fenômeno do localismo (o território pequeno como bem supremo, em oposição à idéia de uma pátria grande continental ou mundial)”. (Coelho, 1997:312)

O argumento de Featherstone em “O Desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade” aponta para a descentralização da cultura e a introdução da complexidade cultural. A idéia da pós-modernidade se reflete no abandono da oposição entre as culturas de massa, erudita e popular e abre espaço para o pensamento que permite as “interações entre os diferentes universos culturais, ao conhecimento local, ao sincretismo, à alteridade e às diversificadas formas de manifestação da sensibilidade contemporânea”. (Op. Cit., 312)

Geertz, em sua mais recente obra, “Nova luz sobre a antropologia” comenta que agora, no momento do pós-modernismo não são necessárias idéias grandiosas, nem o abandono de idéias sintetizadoras, mas, sim, a preocupação com as singularidades e individualidades das culturas que devem ser reconhecidas e respeitadas. Para o autor, é necessário que os modos de pensar sejam receptivos,

“(…) às particularidades, às individualidades, às estranhezas, discontinuidades e contrastes (...) uma pluralidade de maneiras de fazer parte e de ser, e que possam extrair deles (...) um sentimento de vinculação, de uma vinculação que não é abrangente nem uniforme, primordial nem imutável, mas que apesar disso é real”. (Geertz, 1998: 196)

A proposta da pós-modernidade integra o culto, o popular e o massivo e dá nova interpretação à alteridade e diversidade, abre espaços à heterogeneidade e liberdade de expressão das singularidades culturais. Procura superar o império estabelecido pelas culturas hegemônicas e propõe a livre expressão do multiculturalismo. O fenômeno global, próprio da nova era, traz em si a tendência à homogeneização, mas a cultura vem propor conformação diferenciada no embate constante entre ser local no global.

1.6 Cultura e arte na perspectiva da ontologia marxiano-lukacsiana

Os conceitos de cultura foram objeto de estudo não só para o próprio Marx, como também, para os pensadores que vieram após, como Lukács.

Para Marx, o conceito de cultura está no âmago da concepção de consciência como existência consciente, ou seja, a consciência diretamente ligada a um estado de coisas existente e, também, condição para a possível transformação desse estado de coisas.

Marx (1985: 149) debate o conceito de cultura numa perspectiva ampla, contextualizando sua discussão cultural num mundo marcado pelo trabalho.

“Antes de tudo, o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências nela adormecidas e sujeita o jogo de suas forças a seu próprio domínio. Não se trata aqui das primeiras formas instintivas, animais, de trabalho. O estado em que o trabalhador se apresenta no mercado como vendedor de sua própria força de trabalho deixou para o fundo dos tempos primitivos o estado em que o trabalho humano não se desfez ainda de sua primeira forma instintiva. Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colméias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera. No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e portanto idealmente. Ele não apenas efetua uma transformação da forma da matéria natural; realiza, ao mesmo tempo, na matéria natural seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, a espécie e o modo de sua atividade e ao qual tem de subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato isolado. Além do esforço dos órgãos que trabalham, é exigida a vontade orientada a um fim, que se manifesta como atenção durante todo o tempo de trabalho, e isso tanto mais quanto menos esse trabalho, pelo próprio conteúdo e pela espécie e modo de sua execução, atrai o trabalhador, portanto, quanto menos ele o aproveita, como jogo de suas próprias forças físicas e espirituais”.

No entanto, é preciso, primeiramente, demonstrar como Marx discute a questão da arte e da cultura dentro da totalidade. Para Marx, todas as nossas representações repousam sobre uma base econômica determinada pela produção e pelo comércio material dos homens.

Para o filósofo Jimenez (1999:233):

“O mesmo acontece com a arte e a cultura: elas não são emanações de um poder supra-sensível ou de uma faculdade transcendente, ainda menos de uma vontade divina; são os produtos de uma sociedade organizada e estruturada pelos intercâmbios econômicos, ao mesmo título que a política, as leis, a religião, a metafísica e a ética.

Neste sentido, a atividade artística e as concepções estéticas de um povo não são mais autônomas, mas heterônomas.⁵ Elas dependem de parâmetros sobre os quais não têm nenhum poder. Estão incluídas na ideologia, isto é, nas representações forjadas por uma sociedade num dado momento de sua história segundo o estágio de desenvolvimento material e econômico que tiver atingido”.

Marx e Engels (1972:470) afirmam que o gênio que se concentra em alguns artistas de exceção não é, portanto, um dom da natureza nem o efeito de um furor divino, mas um produto da divisão social do trabalho.

“La concentración exclusiva del talento en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo. Si, incluso en ciertas condiciones sociales, cada cual pudiera llegar a ser un pintor magnífico, esto no excluiría, ni mucho menos, el que cada cual fuese un pintor original, con lo que también en este punto quedaría reducida a un puro absurdo la distinción entre el trabajo ‘humano’ y el trabajo ‘único’. En todo caso, en una organización comunista de la sociedad desaparece la inclusión del artista en la limitación local y nacional, que responde pura y únicamente a la división del trabajo, y la inclusión del individuo en este determinado arte, de tal modo que sólo haya exclusivamente pintores, escultores, etc., y ya el nombre mismo expresa con bastante elocuencia la limitación de su desarrollo profesional y su supeditación a la división del trabajo. En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar”.

Na perspectiva da ontologia lukacsiana, a cultura é compreendida como um fenômeno social que está inserida numa sociedade complexa composta de complexos. A sociedade, para Lukács, é vista como uma totalidade concreta e complexa, ou seja, como “complexo de complexos”. Lukács busca determinar na “Ontologia do ser do social” a especificidade do ser social, distinto da natureza em suas formas orgânicas e inorgânicas. O ser social é pensado como totalidade de maior complexidade, pois constitui-se de totalidades de complexidades diferenciadas e, principalmente, por distinguir-se dos níveis naturais, sejam orgânicos e inorgânicos. Para esses níveis, sua dinâmica é causal-determinista. No ser social, a dinâmica é mais complexa envolvendo causalidade e teleologia, determinismo e

⁵ Autonomia: “etimologicamente condição de uma pessoa ou de uma coletividade *autônoma*, quer dizer, que determina ela mesma a lei à qual se submete”. (LALANDE, 1993: 115)
Heteronomia: “condição de uma pessoa ou de uma coletividade que recebe do exterior a lei à qual se submete”. (Op. Cit., 462)

liberdade. O trabalho é a forma específica através do qual o ser social consegue expressar toda essa complexidade, sendo assim sua categoria fundante.

Dessa forma, podemos conceituar o que entendemos por ontologia para Lukács. O termo ontológico, nessa perspectiva, sugere que se investigue o ente, com a preocupação de compreender o seu ser, apreendendo os diversos graus e as diversas conexões no seu interior.

No caso da cultura, devemos estudá-la como algo complexo, com a finalidade de chegar aos seus elementos e aos processos elementares. Lukács, citado por Outhwaite (1988: 94), definiu cultura como:

“o conjunto de produtos e capacidades de valor que são dispensáveis em relação à manutenção imediata da vida. Por exemplo, a beleza interna e externa de uma casa (...) em contraste com a sua durabilidade e segurança”.

Em alguns conceitos estudados no início desse capítulo, mostramos que existe uma tradição elitista de restringir o significado da palavra cultura como algo relacionado com às realizações tidas como superiores do espírito, como a arte, a ciência ou a filosofia. Nessa visão somente alguns teriam esse privilégio de produzir cultura, no caso, adjetivada como “erudita”.

Mas, na verdade, somos todos, de algum modo, “produtores culturais”, ou, ao menos, reprodutores da cultura, na medida em que, inevitavelmente, reproduzimos os padrões da cultura da nossa sociedade. Se, no entanto, restringimos o conceito ao sentido estritamente artístico, o que é o mais freqüente, somente uns poucos, obviamente, merecem o título de produtor cultural. Merece-o, por exemplo, o pintor, o escultor, o gravador, o escritor, o músico, o compositor; não o merece, contudo, o comerciante de artes plásticas, o empresário musical. Nesses casos, melhor será substituir a expressão “produtor” por “animador” ou “promotor”.

Atualmente, através do modelo de financiamento à cultura baseado no *Marketing Cultural*, o produtor cultural possui um “perfil” de empreendedor cultural, ou seja, ele estabelece um elo entre as políticas públicas de cultura e o artista, e principalmente, a sociedade, teoricamente, a real beneficiária, ou seja, a grande

diversidade de “platéias” que tem acesso aos produtos culturais gerados por esses incentivos.

Além da ligação entre o Estado e a sociedade, o produtor cultural, muitas vezes, estabelece uma relação com a “matriz artística”, pois muitas idéias criativas no campo da arte não se transformam em “produto cultural” por não possuírem uma capacidade de realização. As implicações desse modelo é que a arte só consegue visibilidade se for transformada em algo vendável como uma mercadoria.

Além disso, os produtores culturais assumem o papel de “empreendedores da cultura”, pois a cultura, entendida aqui do ponto de vista artístico e não do ponto de vista de tradições e costumes, é encarada como um “negócio”. A arte na lógica do capitalismo sofre um processo de alienação no sentido que lhe é dado por Marx (2003: 118) como resultado de um trabalho alheio, estranho, enfim alienado ao artista. “Se o produto do trabalho me é bizarro e se contrapõe a mim, como poder estranho, a quem pertencerá? Se a minha própria atividade não me diz respeito, se é uma atividade alheia, coagida, a quem pertencerá, então?”

Mészáros (1981: 171) denuncia também o caráter alienante da criação artística quando está submetida à lógica do capital.

“A alienação afetou profundamente, e continua a afetar, a criação artística e o gozo estético. Poucos artistas deixariam hoje de reconhecer isso, mesmo que suas atitudes em face desse problema sejam muito diferentes. A influência atual de Marx entre os escritores está intimamente ligada a esse fato. Ele foi o primeiro a dar o alarma sobre a alienação artística, em sua vigorosa análise das condições que envolvem o artista”.

Porém, a estética não pode ser compreendida somente como uma emoção ou qualquer sensação que a arte produz. Para Duayer (1999, *on line*) existe uma distinção entre arte e estética, pois

“A arte é uma forma específica de consciência, e a consciência estética, um modo peculiar de refletir a realidade. Ela não se constitui em uma faculdade anímica do homem nem possui uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente de sua dialética interior. A exemplo do trabalho, da ciência e de todas as atividades sociais do homem, ela é considerada um produto da evolução social do homem que se torna homem através do trabalho”.

O artista, a partir desse conceito, é aquele que consegue revelar a condição humana além da superfície enganadora do cotidiano. Konder (1996:29) percebe isso quando afirma que “Lukács fundava sua teoria do ‘realismo’⁶ – e sua estética, em geral – nessa posição de princípio. A necessidade da arte se ligava à sua função, ao seu poder de nos proporcionar um conhecimento sensível insubstituível da nossa realidade”.

Qual a importância do realismo na concepção estética de Lukács? Em que ponto o “realismo ontológico” de Lukács se opõe à ideologia pós-moderna vigente? Como o materialismo histórico-dialético pode ser aplicado como método de análise ao momento de crise da arte na sociedade capitalista?

No prólogo do seu livro “*Estética 1 – La peculiaridad de lo estético*”, Lukács (1982: 21) rompe com o idealismo⁷ filosófico ao dizer que:

“La significación de la ruptura así realizada con todo idealismo filosófico se manifiesta aún más claramente en sus consecuencias cuando concretamos ulteriormente nuestro punto de partida materialista a saber, cuando concebimos el arte como un peculiar modo de manifestarse el reflejo de la realidad, modo que no es más que un género de las universales relaciones del hombre con la realidad, en las que aquél refleja a ésta. Una de las ideas básicas decisivas de esta obra es la tesis de que todas las formas de reflejo – de las que analizamos ante todo la de la vida cotidiana, la de la ciencia y la del arte – reproducen siempre la misma realidad objetiva. Este punto de partida, que parece obvio y hasta trivial, tiene amplias consecuencias”.

Tertulian (2002: 15) comenta também a importância que Lukács dava ao realismo ao discutir o sentido da arte.

“Mas se para o Lukács da grande *Estética* o objetivo da criação artística ainda é a intensificação da subjetividade (a arte provoca uma ‘ênfase da subjetividade’, diz ele), a conquista desse estágio passa agora por um contato múltiplo e profundo com as determinações do mundo objetivo (...) O realismo é para Lukács uma qualidade construtiva da grande arte, sempre e em todos os lugares”.

⁶ Realismo: Em *Estética*, o termo significa uma “doutrina que pretende que a arte nunca deve procurar idealizar o real, fazer ‘melhor do que à natureza’, mas apenas exprimir as características efetivas essenciais do que é”. (LALANDE, 1993:927)

⁷ Idealismo: “Em *Estética*, por oposição a realismo, idealismo aplica-se às diversas doutrinas que consideram que o objetivo da arte não é a imitação da natureza, mas a representação de uma natureza fictícia mais satisfatória para o espírito.” (Op. Cit., 492)

Para Jimenez (1999:315), “o artista autenticamente realista constrói a realidade a partir de um detalhe, de um elemento típico, particular, para chegar ao essencial, à totalidade”. Acontece hoje algo totalmente diferente.

No contexto da pós-modernidade, a arte atravessa uma crise de legitimização, todos podemos constatá-la. Os artistas atuais são acusados de ceder à displicência, de produzir qualquer coisa, de privilegiar sua própria reputação mediática em detrimento da criação.

Esta crise de legitimação afeta a própria arte em sua essência, e a impossibilidade de dizer o que ela é ou o que não é nem mesmo permite responder a esta pergunta, que, contudo, é primordial: quando existe ou não existe arte?

Hoje se confunde expressão com arte. A obra de arte implica na elaboração de uma linguagem contrariamente da pura expressão. Neste caso, qualquer pessoa pode fazer arte, como muitos artistas plásticos em grandes galerias e exposições mostram suas performances criadas de objetos retirados de sua função normal e, posteriormente, isolados como forma. Trata-se um objeto que tem uma expressividade, mas retrata uma linguagem artística.

No exemplo acima, há um processo de desintegração da linguagem. A crise da arte é também causada por falta de pressupostos, de princípios e de concepções do que seja a arte.

De fato, o *status* social de uma arte doravante acessível, em princípio, a todos, a suposta democratização da cultura e o apoio financeiro que o Estado concede a determinadas iniciativas, projetos e realizações, sobretudo no domínio da arte contemporânea, modifica em profundidade a maneira pela qual o público, outrora, percebia a arte. A multiplicação dos centros culturais, dos museus, das exposições, dos festivais corresponde a uma vontade política da parte dos dirigentes, por certo, mais ou menos vinculada aos desígnios do mercado, mas responde também a uma demanda crescente da parte do público. Todavia, não é certo que a arte, sempre preocupada em marcar sua diferença em relação à realidade, e o público que, com ou sem razão, vê na arte uma maneira de romper

com a estreiteza da vida cotidiana, encontrem vantagem nessa “promoção” cultural. Se as práticas artísticas se baseiam na quantidade de banalidades cotidianizadas, a relação entre a arte e a realidade correrá o risco de ser vivida como um divertimento, uma distração pura e simples ou uma “recreação dominical”.

Diante do exposto, estamos imersos num mundo onde a produção artística passa por uma profunda crise de valores, o que, aliás, não é novidade se levarmos em conta os pontos levantados anteriormente. Mas o que parece chamar mais nossa atenção é a maneira pela qual a estética contemporânea se coloca frente a esta questão. Ao invés de tentar achar brechas elaborando conceitos que possam captar a especificidade da arte contemporânea, a teorização atual se prostra frente àquilo que lhe parece inexorável. Se olharmos para os defensores da ideologia pós-moderna, veremos que este estatuto tem ali uma de suas bases fundamentais. François Lyotard é um dos expoentes mais evidentes deste tipo de pensamento. Segundo ele, o pós-modernismo assinalaria o colapso da metanarrativas, da pretensão a um discurso universalizante, cuja função estaria em fundamentar a ilusão de uma história humana universal:

“(…) desde o momento em que se invalidou o enquadramento metafísico da ciência moderna vem ocorrendo não apenas a crise de conceitos caros ao pensamento moderno, tais como razão, sujeito, totalidade, verdade, progresso. Constatamos que ao lado dessa crise opera-se sobretudo a busca de novos enquadramentos teóricos (...) legitimadores da produção científico-tecnológica numa era que se quer pós – industrial. O pós moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico- metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes”. (Lyotard, 1993: 8)

A crise da razão pregada pelos defensores da pós-modernidade e do irracionalismo, a desconstrução dos sentidos e dos significados, acabam colocando, nos tempos atuais, a estética “num beco sem saída”, anunciando a sua morte. Se vivemos em um mundo onde nada pode ser dito porque não existe qualquer discurso universalizante, nada pode ser dito também em relação aos princípios da arte. A estética fica impossibilitada de dizer uma só palavra que conduza à construção de algum conceito revelador. A estética se torna uma disciplina muda e a arte perde a identidade e os valores próprios, já que parece ser impossível, como querem os defensores da pós-modernidade, estabelecer regras em um mundo

desregrado. Sua única saída, por enquanto, parece ser o de se agarrar aos valores impostos pelo mercado.

Se existe hoje na pós-modernidade uma tendência a se confundir e banalizar a arte, visto que qualquer um dentro desse contexto pode ser artista, tal pressuposto contribui para um esvaziamento da reflexão do papel do sujeito e do trabalho no ato estético.

Negando essa possibilidade, Tertulian (2002: 37) argumenta que:

“A ‘ontologia crítica’ de Lukács define de forma mais concreta e mais articulada a heteronomia do sujeito, dando um lugar privilegiado ao peso da *causalidade* na dialética das relações entre teleologia e causalidade. A possibilidade de uma verdadeira autodeterminação do sujeito e de uma verdadeira emancipação do gênero humano surge assim formulada de forma mais clara”.

Ele ainda acrescenta que “nossa tese se confirma no fato de que a arte, na *Estética* de Lukács, aparece também como ‘consciência de si do gênero humano’” (op. cit., 14)

A respeito do papel do trabalho no ato estético, Oldrini (2002: 71), por sua vez, mostra que:

“Dentro desse quadro, a categoria do ‘trabalho’ tem um papel de destaque. Central e decisiva para a ontologia, em que é tematizada expressamente como ‘modelo de toda práxis social, de toda conduta social ativa’, ela já atravessa a grande *Estética* do começo ao fim. O caráter genuinamente ontológico da estética lukacsiana, que a diferencia tanto de qualquer forma de idealismo como de qualquer estética marxista pré-leniniana (Mehring, Plekhanov), revela-se exatamente no fato de que aí está evidenciada a função de objetivação primária, mediadora entre ser e consciência, exercida pelo ato teleológico do trabalho, por meio do qual somente encontram também salvaguarda a prioridade ontológica do ser e a autonomia das esferas espirituais superiores (incluída a estética)”.

José Paulo Neto (2002: 89-90) demonstra como Lukács através de sua “Ontologia do ser Social” encontra no trabalho a categoria fundante do ser social:

“Na *Ontologia...*, o derradeiro esforço teórico de Lukács, a questão nuclear é a determinação da *especificidade do ser social*, distinto das formações naturais (inorgânicas e orgânicas), ainda que as pressupondo. Pensando o ser como totalidade de máxima complexidade constituída por totalidades de complexidades diferenciadas (aqui, a evocação da figura hegeliana do círculo constituído por círculos concêntricos necessariamente comparece à lembrança dos estudiosos), no ser social Lukács apreende o nível de maior complexidade, peculiar por nele articular-se *causalidade* e

teleologia, determinismo e liberdade (à diferença dos níveis naturais, inorgânicos e orgânicos, cuja dinâmica é causal-determinista). A especificidade do ser social, esta articulação única entre *necessidade e liberdade*, encontra no **trabalho**, posto por Lukács como *modelo da práxis*, seu fundamento elementar – e não há dúvida de que, para o filósofo, a categoria fundante do ser social é mesmo o *trabalho*”.

Contrário à ideologia pós-moderna que defende o colapso das metanarrativas, Lukács (1965: 13-14) aplicou os princípios e métodos do marxismo na apreciação dos fenômenos artísticos e literários.

“Os princípios gerais da estética e da história marxista da literatura encontram-se, pois, na doutrina do materialismo histórico. Só a partir do materialismo histórico podem ser compreendidas a gênese da arte e da literatura, as leis do seu desenvolvimento, as suas transformações, as linhas de ascensão e queda no interior do processo do conjunto”.

Para esse entendimento dialético do fenômeno artístico a partir de uma leitura do materialismo histórico, Lukács (op. cit., 14) argumenta sobre a necessidade de estudar a arte por meio de uma fundamentação científica. Para esse empreendimento intelectual, é necessário “distinguir com clareza o autêntico marxismo (a verdadeira visão dialética do mundo) da sua vulgarização deformadora, que (...) comprometeu da maneira mais perniciosa o marxismo aos olhos de um vasto círculo de pessoas”.

Nesse sentido, reproduzimos um longo trecho de um texto escrito por Lukács “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels” que explica como se pode pensar o fenômeno da arte a partir de uma leitura não distorcida do materialismo histórico:

“É sabido que o materialismo histórico discerne na base econômica o princípio diretor, a lei determinante do desenvolvimento histórico. Do ponto de vista da sua conexão com o processo evolutivo do conjunto, as ideologias – e, entre elas, a literatura e a arte – aparecem unicamente como superestruturas, que só o determinam por via secundária. Desta constatação fundamental, o materialismo vulgar parte para a conclusão, mecânica e errônea, distorsiva e aberrante, de que entre base e superestrutura só existe um mero nexos causal, no qual o primeiro termo figura apenas como causa e o segundo aparece unicamente como efeito. Aos olhos do marxismo vulgar, a superestrutura é uma consequência mecânica, causal, do desenvolvimento das forças produtivas. O método dialético não admite semelhante relação. A dialética nega que possam existir em qualquer parte do mundo relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece mesmo nos dados mais elementares do real complexas interações de causas e de efeitos. E o materialismo histórico acentua com particular vigor o fato de que, num processo tão plurilateral e cheio de estratificações como é o processo da

evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações. (...)

Em uma das suas cartas, Engels se exprime a respeito do problema nos seguintes termos: 'O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, etc., baseia-se no econômico. Mas todos reagem mutuamente uns sobre os outros e, também, sobre a base econômica. Não é exato que a situação econômica seja a única causa ativa e todo o resto não passe de efeito passivo. Em lugar disso, há uma ação recíproca sobre a base da necessidade econômica, a qual – em última instância – sempre acaba por preponderar". (op. cit., 14-15)

Lukács (op.cit., 15) desenvolve nesses termos a idéia acima:

"Tal orientação metodológica marxista tem como consequência a atribuição à energia criadora e à atividade do sujeito de um papel extraordinariamente importante no desenvolvimento histórico. A idéia central do marxismo no que se refere à evolução histórica é a de que o homem se fez homem diferenciando-se do animal através do seu próprio trabalho. A função criadora do sujeito se manifesta, por conseguinte, no fato de que o homem se cria a si mesmo, se transforma ele mesmo em homem, por intermédio do seu trabalho, cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento, etc., são, certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais. Este modo de conceber a evolução histórica está presente em toda a visão marxista da sociedade e, também, na estética marxista".

Logo, discutir o conceito de cultura a partir do referencial da ontologia marxiano-lukacsiana é inserir esse debate numa realidade marcada pelo contexto da luta de classes, em que a centralidade de nossa sociabilidade permanece posta no trabalho, e não se deslocando para o conhecimento ou a cultura, como asseveram os teóricos pós-modernos.

Esse enfoque também demarca nossa análise sobre a questão da arte, situando-a numa sociedade determinada pela lógica do mercado, na qual o desenvolvimento estético é determinado pelas condições materiais, sociais e econômicas do sistema capitalista ao qual ela está submetida, negando assim a sua identidade, devido a seu ingresso, agora mais radical e completo, no mundo das mercadorias.

2 A POLÍTICA CULTURAL NO BRASIL: ELEMENTOS DE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Uma vez explicitado nossa compressão de cultura, partimos para a contextualização da política cultural no Brasil.

Para que possamos realizar um resgate histórico das políticas públicas de cultura no Brasil, faz-se necessário, primeiramente, explorar o significado da palavra “mecenas” e de sua derivação “mecenate”, utilizadas ainda hoje pelo Ministério da Cultura para caracterizar projetos em que se concede incentivo fiscal.

O mecenato⁸ foi o primeiro modelo de obtenção de recursos para a produção cultural. O termo vem de Caius Cilnius Mecenas, ministro de Caio Julio Augusto, Imperador da Roma Antiga. Para Cândido Mendes, citado por Cesnik (2002: 1):

“Caius Mecenas como estrategista de talentos múltiplos, é o responsável entre 74 a.C. e 8 d.C., por uma política inédita de relacionamento entre governo e sociedade dentro do Império. Para Mecenas, as questões de poder e da cultura são indissociáveis e cabe ao governo a proteção às diversas manifestações de arte. Na equação de troca, cabe à arte um papel no âmbito desse poder”.

Este foi o primeiro grande momento do mecenato que se caracterizava em articular as relações entre o Estado Romano e o mundo das artes. Caius Mecenas procurava trazer, para próximo do poder, o conjunto de artistas, filósofos e pensadores, como um círculo de estudiosos, carreando para o Estado a aceitação e o prestígio que estes desfrutavam junto à população. Segundo Mendes (1992: 10 – 11), Mecenas foi um dos brilhantes arquitetos da imagem política de Roma. “Horácio, Virgílio e Ovídio foram alguns dos nomes protegidos por Augusto através da ação estimuladora de Mecenas, que apoiou também a arquitetura, copiada da arquitetura grega”. (Op. Cit., 247) Mecenas criou, no Império Romano, a maneira de

⁸ Mecenato: apoio econômico, por parte de um indivíduo, de uma organização particular ou do Estado, ao produtor cultural, de modo genérico, ou à produção de uma obra cultural em particular. Este financiamento pode ser total ou parcial, apresentar-se sob a forma de um custeio de todas as necessidades vitais do artista ou produtor cultural ou mostrar-se voltado para a realização de uma única obra. (Coelho, 1999: 246)

pensar a partir da qual, é dever do Estado promover o conhecimento e as artes, como também, formulou uma política cultural para glorificar o regime de Augusto. Para Holanda (1999: 1304) a expressão mecenato vem de então, tendo a palavra mecenas o significado de protetor das artes e dos artistas e o mecenato a condição, ou papel de mecenas.

O segundo grande momento do mecenato coincide com o início do Renascimento, movimento de revalorização das artes que ocorreu na Áustria, Espanha, França e, especialmente, na Itália do século XV a XVII. Famílias aristocráticas, como por exemplo, a família Médici em Florença (Winspeare, 2000) e membros do clero patrocinavam as artes, como forma de expressar o poder junto à comunidade e garantir a fama póstuma aos ricos.

O terceiro momento de influência do capital, no suporte à cultura, dá-se no final do século XIX e início do século XX, nos Estados Unidos. O novo capital emigrado da Inglaterra se espalha no país, com a instalação da indústria automobilística, petrolífera e de instituições bancárias, promovendo um crescimento econômico extraordinário. Agentes desse processo que não tinham inserção na comunidade criaram mecanismos de legitimação, apoiando manifestações artísticas com a intenção de reconhecimento social, como relata Mendes. (Op. Cit., 11) Para o autor, uma característica básica do mecenato contemporâneo é o necessário usufruto das benesses fiscais.

Em 1917, o governo dos Estados Unidos da América criou uma política de incentivos à cultura (*tax deduction*). Através desse sistema, as pessoas físicas que destinavam recursos a projetos, artistas ou instituições culturais abatiam 100% do valor efetivamente doado do imposto de renda. A legislação norte – americana só mudou em 1986, quase setenta anos depois, mantendo, mesmo assim, o princípio de deduções estabelecidas pela legislação de 1917. A conseqüência desse modelo foi “um sistema cultural desenvolvido e com grande expressão, ao mesmo tempo uma política forte de investimento em cultura”. (Op. Cit., 2)

Dentro desse contexto de política cultural norte-americano, Coelho (1999: 247) relata que grandes empresas multinacionais constituíram fundações que

se apresentam como equivalente contemporâneo do mecenas, como a Fundação Rockefeller, a MacArthur, a Guggenheim, a Getty, entre outras.

Segundo Kotler & Scheff (1997: 478), existem mais de 27 mil fundações nos Estados Unidos, estabelecidas com um único propósito: “doar” dinheiro para uma boa-cause. É a segunda maior fonte de recursos para as artes. Muitas fundações têm um propósito específico: auxiliam programas que se enquadram dentro das suas estratégias e políticas de atuação.

O resgate histórico que fizemos teve como objetivo mostrar, até o presente momento, que a cultura encontrou, seja no Estado ou na burguesia, esta, contemporaneamente “reembolsada” pelo Estado através de isenção fiscal, apoio financeiro para seus projetos.

Bourdieu (1996: 375) condena esse modelo de financiamento da cultura atrelado ao capital.

“As ameaças à autonomia resultam da interpenetração cada vez maior entre o mundo da arte e o mundo do dinheiro. Penso nas novas formas de mecenato, e nas novas alianças que se instauram entre certos empreendimentos econômicos e os produtores culturais”.

Marx e Engels (1998: 42) já denunciavam essa ameaça à autonomia das artes na ascensão do domínio burguês no século XIX.

“ A burguesia desempenhou na História um papel iminente revolucionário.

Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e idílicas. Rasgou todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal a seus ‘superiores naturais’, para só deixar subsistir, de homem para homem, o laço do frio interesse, as duras exigências do ‘pagamento à vista’. Afogou os fervores sagrados da exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do comércio. Em uma palavra, em lugar da exploração dissumulada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia colocou uma exploração aberta, direta, despuorada e brutal.

A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta, do sábio seus servidores assalariados”.

No Brasil, o Estado foi o único e grande mecenas desde 1810, com a criação da Biblioteca Nacional, por D. João VI, até as décadas de 1940 e 50, com o surgimento do mecenato privado, restrito a poucos empresários que se projetaram inicialmente como colecionadores particulares. Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, de origem italiana, criaram, em 1948, o Museu de Arte Moderna, de São Paulo – MAM, como preparação para o IV centenário da cidade. O acervo do MAM iniciou-se com a doação de ambos e de outros mecenas. Os empresários italianos criaram ainda, em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia e a Cinemateca Brasileira e, em 1949, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. A Fundação Bienal de São Paulo, criada em 1951, atualmente, a mais importante mostra de artes plásticas da América Latina e uma das mais conceituadas no mundo, é atribuída a Cecílio Matarazzo (como era conhecido Francisco Matarazzo, no meio artístico), tendo este também participado na formação do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Cabe citar o jornalista Assis Chateaubriand, que colaborou fundando o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MASP, não apenas doando algumas das obras mais importantes do acervo, mas induzindo outras pessoas de posse a fazê-lo. Outros exemplos somaram-se a esses, principalmente no Rio e em São Paulo, e, embora escassos e sem a magnitude e amplitude dos similares americanos, mostram que as barreiras para o estabelecimento de uma cultura de mecenato privado no Brasil são difíceis, mas não irremovíveis. (Op. Cit, 427)

2.1 A política cultural do Estado Novo

Ao acompanhar a trajetória da atuação do Estado brasileiro na esfera da cultura, dentro do período que vai da Proclamação da República em 1889, até o início do processo de redemocratização em 1985, dois momentos destacam-se: por um lado, por se tratarem de períodos dominados por governos autoritários e, por outro, pela posição de destaque que a questão cultural assume, nos dois períodos, entre as políticas públicas oficiais. O primeiro momento tem início com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, em 1930. O segundo refere-se à fase na qual vigorou o regime militar, inaugurado em 1964.

Já no princípio de seu governo, Vargas iniciou um processo de reorganização do Estado brasileiro. A partir de 1937, com o advento do Estado Novo, este processo foi acelerado, trazendo “(...) mudanças irreversíveis às instituições da vida política e da administração pública”. (1982:55) O resultado mais profundo deste processo foi o fortalecimento do poder federal que passou a assumir uma gama de funções que, até então, cabiam aos governos estaduais, além de atividades em novas áreas sem qualquer intervenção federal. Com o crescimento da centralização, Vargas “(...) aproximou muito mais o Brasil de um governo verdadeiramente nacional”. (Op. Cit., 55)

Para viabilizar a implantação do projeto de desenvolvimento dirigido pelo Estado, diversos órgãos e instituições foram então criados. Dentre eles, destacamos o Ministério da Educação e Saúde Pública – MES, em 1930. Com este Ministério, o processo de reorganização da administração pública se estendeu às instituições e órgãos governamentais das áreas educacional e cultural, subordinando-os ao mesmo. Assim, segundo Miceli:

“ao longo dos anos de 30 e 40, a vertente cultural do Ministério da Educação e Saúde Pública incluía o Instituto Nacional do Livro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Serviço Nacional do Teatro, o Serviço de Radiodifusão Educativa, a Casa de Ruy Barbosa, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas Artes (alinhados sob a rubrica instituições de educação extra-escolar) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo, sob a rubrica instituições de educação escolar, ao lado das universidades, colégios e liceus federais, umas e outras diretamente subordinadas ao gabinete do Ministro”. (1984: 55)

Para Falcão (1984: 26), das instituições e órgãos que então passaram a compor os domínios do MES, destacamos o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, por entender que a trajetória de sua criação e implantação revela e esclarece a estratégia de intervenção do Estado em esferas da sociedade até então à margem de suas políticas oficiais, como é o caso da cultura.

A criação do SPHAN, em pleno Estado Novo, não deve ser vista como um acontecimento isolado. Ela foi acompanhada da criação, em 1937, do Instituto Nacional do Livro (INL) sob a direção de Augusto Meyer, do Serviço Nacional de Teatro (SNT) sob a direção de Thiers Martins Moreira, do Instituto Nacional de

Cinema Educativo (INCE) sob a direção de Edgar Roquete Pinto e do Conselho Nacional de Cultura (CNC), este último criado em 1938. A criação e reunião destas instituições culturais no âmbito do Ministério de Educação e Saúde Pública revelam uma nova preocupação com a questão cultural que, por sua vez, insere-se em um processo maior de transformação pelo qual passava a sociedade e a arena política brasileira naquele momento. Segundo Falcão, a criação do IPHAN⁹:

“inseriu-se no processo de legalização, institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país. Processo que adquire forma moderna com a Revolução de 30, e é determinado por fatores estruturais tais como a substituição do ciclo rural e oligárquico pelo ciclo urbano e industrial, a conseqüente ampliação social da cidadania, pelo aumento da oferta de empregos urbanos, e a crise econômica internacional, a provocar a guerra e a afrouxar os laços de dependência”. (Op. Cit., 26)

Segundo Skidmore, as medidas centralizadoras adotadas pelo governo Vargas foram particularmente aprovadas pelas “(...) classes urbanas, que não haviam conseguido obter, da elite política dominada pela agricultura, aquilo que elas consideravam como seu direito de representação política”. (Op. Cit., 57-58) É assim que, com o crescimento das cidades e do número de trabalhadores urbanos – que coloca na cena política um amplo contingente da população - , surge, em primeiro plano, a necessidade de absorver essa massa ao processo político, organizando-a e controlando-a. Desta necessidade de organizar e controlar a crescente participação destes novos cidadãos no Estado e na sociedade resulta o processo de legalização e estatização de atividades como as estudantis, sindicais e culturais, como relata Falcão (Op. Cit., 26). Com a criação de uma série de novas instituições culturais e através do apoio a artistas e profissionais da área cultural, o Estado amplia sua presença neste campo.

De acordo com Skidmore, Vargas “(...) conseguiu se transformar em símbolo, aos olhos de muitos da nova geração, de um senso de objetivo nacional”. Daí decorreria “o apoio ponderado de jovens intelectuais, geralmente oriundos da classe média”, que ajudava a dar ao governo “uma aura de legitimidade”. (Op. Cit., 60)

⁹ Embora o SPHAN só tenha sido transformado em instituto em 1970, o autor usa, no texto, a sigla IPHAN.

As iniciativas do governo Vargas na área cultural surgiram num momento de grande ebulição, no qual artistas e intelectuais promoviam uma grande movimentação visando “redescobrir” o Brasil. Este é o caso, por exemplo, do movimento modernista na pintura e na literatura. Para Falcão (Op. Cit., 27), é o caso também dos “(...) pensadores sociais que, através de ideologias sociais distintas, encontram-se no desafio comum de cunhar uma interpretação abrangente da realidade brasileira, como Gilberto Freyre, Caio Prado, Fernando Azevedo e outros”.

A criação do SPHAN ilustra o processo de intervenção na área cultural iniciado pelo Estado, por um lado, bem como a preocupação de intelectuais e artistas, no caso representados por Mário de Andrade, com a identificação e a preservação de um patrimônio cultural brasileiro. Segundo Fabris (1996: 83), a idéia de patrimônio de defendida por Mário de Andrade englobava uma concepção de “arte ampla o bastante para abarcar toda e qualquer produção humana capaz de transformar o dado natural em dado cultural”. Assim, “manifestações arqueológicas e ameríndias, populares e históricas, eruditas e aplicadas integravam sua concepção”. (Op. Cit., 83)

O SPHAN foi criado em 1937, época em que o ministro Gustavo Capanema estava à frente do MES. Sua direção ficou a cargo de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, que então convidou o escritor Mário de Andrade para colaborar na elaboração e implementação de uma política de preservação para o órgão. Esta colaboração, como relata Fabris (Op. Cit., 83), fora precedida de um convite dirigido ao escritor ainda em 1936, quando, a pedido do Ministro Capanema, Mário de Andrade fez um anteprojeto para a criação do serviço.

Para Mário, devia-se dar relevo às obras que revelassem o Brasil, ressaltando a diversidade cultural constitutiva da história brasileira. Na sua busca de uma concepção moderna de história, Mário tentou, segundo Fabris:

“construir pela razão o projeto de pertencimento, de coletivização de sentimentos, de criação de identidade coletiva, de sentido de nacionalidade. O projeto é racional, mas os ingredientes de realização habitam o inconsciente coletivo, as crenças populares, os sentimentos, a religiosidade de viver, próximo talvez da vertente alemã de pensamento que tenta agregar ao racionalismo sentimentos, cultura, expressões mais subjetivas de pertencimento. (...) Estamos, portanto, dentro da matriz moderna de pensamento,

quer pela ampliação do sentido de cidadania cultural, na extensão do ser nacional, quer pelo compromisso de controlar todos os eventos que possam integrar o espectro político e cultural da nação, e ainda no sentido filosófico kantiano de sair da menoridade, da tirania de pensar a partir de outrem e, portanto de construir o entendimento a partir da razão, da referência humana por excelência”. (Op. Cit., 84)

Segundo Fabris (Op. Cit., 84), as características principais do anteprojeto elaborado por Mário de Andrade são: igual atenção à produção erudita e à popular, à arte pura e à arte aplicada; o interesse pela paisagem transformada pela atividade humana e a inclusão de elementos ‘imateriais’, ligados diretamente ao folclore, na noção de patrimônio.

Contudo, o decreto de criação do SPHAN não abraçou estes novos elementos contidos na proposta de Mário, detendo-se numa visão da história que privilegia os grandes feitos e as grandes figuras, identificando na produção artística não o fruto do trabalho humano, mas sim o “testemunho do gênio da raça”. Com isso, Annateresa Fabris afirma que o decreto exclui do universo a ser abarcado pelo SPHAN a arte popular, limita a noção de patrimônio à preservação de vestígios do passado, considerados como bens móveis e imóveis, e acaba por dar a ele a característica que o marcou durante longa data, que é a opção pelo monumento arquitetônico.

Mário era defensor engajado da criação de uma política cultural de alcance nacional que estivesse atenta à diversidade cultural brasileira, com espaço para a cultura popular, a produção cultural dos imigrantes e das diferentes etnias que compunham o país.

Joaquim Arruda Falcão (Op. Cit., 24) defende que embora o decreto de criação não tenha contemplado uma visão ampla de patrimônio, o SPHAN conseguiu, ao longo dos anos, eleger e manter funcionando uma política de preservação fundamentada e articulada, que orientou as decisões, programas e instituições ligadas a ele, pois:

“a identidade desta política assenta-se em pelo menos dois indicadores. Primeiro, na continuidade da gestão político-burocrática do IPHAN que vai de sua fundação com Rodrigo M.F. de Andrade até o final da gestão de seu sucessor e discípulo, Renato Soeiro, em 1979. Segundo, na homogeneidade e estabilidade de seu corpo técnico, formado basicamente por arquitetos que partilham igual

concepção de preservação cultural: preservar é sobretudo restaurar arquitetonicamente”. (Op. Cit.,24)

Um outro exemplo da intervenção estatal ocorrida durante o Estado Novo na área da cultura é o esforço despendido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para que se invertesse uma tendência de exaltação à malandragem, presente na música popular, e se passasse à valorização do trabalho.

“Esta idéia de seriedade – ligada à necessidade de disciplinar uma força de trabalho assalariada – foi também acompanhada de outro tipo de ideologia que lhe é concomitante: ‘a glorificação de determinado brasileiro – sestroso, fuleiro, pachola – em sambas que pintavam o Brasil com aquelas mesmas cores do arco-íris (...)’”. (Oliven, 1984: 49-50)

Para Barbalho (1998: 27), “o órgão tinha sob suas ordens várias áreas: radiofusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Além de fazer a propaganda externa e interna do regime, exercer a censura e organizar manifestações cívicas”. O mesmo autor esclarece ainda mais as funções do DIP, pois este órgão:

“não é só o responsável pela propaganda e pela censura. Ele deve cumprir as funções de orientar e edificar a população em torno de um sentimento comum, nacional. Daí sua preocupação em intervir nos meios de comunicação de massa (imprensa escrita, rádio e cinema) e implementar uma ação pedagógica”. (Op. cit., 44)

De acordo com Oliven (Op. Cit., 50), a atuação do Estado no que se refere à cultura assumiu, assim, um duplo papel: por um lado, promover atividades que contribuíssem para exaltar o que era próprio, *sui generis*, na cultura brasileira, e por outro, proibir e censurar tudo o que pudesse ser prejudicial à construção de uma imagem ideal de Brasil, isto é, de país sério, trabalhador e pacífico.

A intervenção do Estado nos vários âmbitos da sociedade brasileira (político, econômico e social) buscava construir os símbolos de uma identidade nacional e controlar e organizar as massas populares, antecipando-se às suas manifestações. Assim, segundo Ruben George Oliven, o Estado busca por um lado conter a ameaça virtual de um levante popular, espécie de espectro sempre presente no pensamento da elite política do país. Esta possibilidade era sempre lembrada também por aqueles que reivindicavam a posição de intérpretes legítimos dos interesses populares. Segundo Weffort, o slogan “façamos a revolução antes que o povo a faça” constitui a bandeira do período histórico iniciado em 1930 e

encerrado com o golpe de estado de 1964. As soluções de compromisso, artifício político sempre utilizado como forma de antecipação à intervenção popular, mantiveram as resoluções dos grandes embates sempre restritas aos quadros políticos dos grupos dominantes.

“Em todas as crises, desde 1945, a intervenção do povo apareceu como possibilidade, mas o jogo dos parceiros reais consistiu em avaliar, tacitamente, a importância desta intervenção e em blefar sobre este cálculo. Ainda nos debates de 1963 sobre as reformas de base, por exemplo, todos – mesmo os mais radicais – se comportavam como se esperassem encontrar uma ‘fórmula’ que tornasse desnecessária aquela participação. Em país algum ter-se-á observado uma tão ansiosa busca de compromisso, até entre os grupos políticos mais antagônicos, que evitasse a radicalização do processo político e seu encaminhamento para soluções surpreendentes”. (Weffort, 1980: 15)

Por outro lado, a intervenção estatal na área da cultura, ao promover as qualidades morais e as manifestações culturais consideradas peculiares ao povo brasileiro, buscava consolidar uma versão do caráter nacional, uma definição de nossa identidade nacional. Dessa forma, o Estado passou a atuar numa esfera da vida nacional que há muito ocupava o centro das preocupações de nossa intelectualidade. A busca das raízes autênticas da cultura brasileira e a preocupação com a possibilidade de formar uma identidade nacional estão presentes nos debates e nas obras de vários intelectuais e artistas de diversas épocas. Assim temos, por exemplo, os autores românticos que, como José de Alencar, destacavam o índio e o modo de vida rural como nossas raízes nacionais. Para Oliven (Op. Cit., 45), Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, eram:

“preocupados em explicar a sociedade brasileira através da interação da raça e do meio geográfico, são profundamente pessimistas e preconceituosos em relação ao brasileiro, que é caracterizado entre outras coisas como apático e indolente, a nossa vida intelectual sendo vista como destituída de filosofia e ciência e eivada de um lirismo subjetivista e mórbido”.

Não podemos deixar de citar Gilberto Freyre que, com seu “Casa grande e senzala”, promoveu uma nova visão sobre a questão da mestiçagem, logrando uma “(...) ampla aceitação do princípio de que a mistura de raças, no Brasil, possibilitou uma sociedade não marcada pelo antagonismo e pelo conflito social, mas pelo equilíbrio, fruto de uma convivência no seio da família patriarcal”. (Fico, 1997: 34)

De acordo com Ruben George Oliven, a intervenção do Estado na esfera cultural, no período Vargas, dá-se numa época na qual as ideologias do caráter nacional reacendem o debate em torno da questão de encarar o desafio de construir uma civilização nos trópicos. (Op. Cit., 46) Carlos Fico defende que o Estado assume uma “concepção nacionalista da cultura brasileira” resultante da “(...) absorção dos cânones explicativos de ‘Casa grande e senzala’ pelo novo grupo no poder no pós-30”. (Op. Cit., 34)

“Ante a necessidade de redefinir valores sociais, que, no pós-30, já não mais poderiam estar fundados nas doutrinas racistas anteriores, ‘Casa grande e senzala’ promove uma re-significação dos negros e mestiços, valorizando essa mão-de-obra e possibilitando sua utilização, num quadro menos conflituoso, pelo novo capitalismo brasileiro”. (Fico, Op. Cit., 35)

A reorganização do Estado, promovida por Vargas, é acompanhada por um forte investimento na imagem do governo e, também, numa imagem do povo brasileiro baseada em valores e atitudes adequados ao novo projeto de desenvolvimento. Segundo este modelo de construção da identidade nacional, com esforço e lideranças adequadas, o Brasil poderia tornar-se uma grande civilização. Ruben George Oliven considera que com a apropriação simbólica e ideológica de manifestações populares, como por exemplo, o samba, o carnaval, o futebol e a feijoada, cria-se uma série de símbolos da identidade nacional. (Op. Cit., 47)

A relação entre o Estado Novo e a cultura na análise de Barbalho também mostra que:

“a construção institucional na cultura não foi, simplesmente, uma tentativa de controlar a produção cultural por parte do Estado. Diversos vetores atuaram, motivando políticas públicas no setor: o incentivo de uma nova imagem do homem brasileiro, mais de acordo com as necessidades do capital; implantação de práticas corporativistas no setor intelectual e artístico, a exemplo do que já ocorria no trato com o operariado; divulgação de um projeto nacionalista, em contraposição à fragmentação política, econômica, social e cultural vigente na República Velha. Ou seja, a pretensão era bem maior do que o mero controle ou censura da cultura”. (Op. Cit., 47)

As imagens de “seriedade do brasileiro”, do “povo ordeiro”, pacífico e bondoso, do mundo da “ordem e progresso” serão retomadas pelo regime militar do pós-64.

2.2 A atuação do Estado na área da cultura durante o regime militar

Desde o início do regime militar em 1964, a questão da intervenção do Estado na área cultural não se limitava a controlar e/ou reprimir a produção cultural de artistas e intelectuais de esquerda. Havia também a convicção de que era necessário promover a sedimentação de uma identidade nacional que deveria não só manter os valores considerados consagrados pela tradição cultural brasileira, mas também assimilar novos valores decorrentes das transformações no mundo capitalista, permitindo, assim, a inserção do Brasil no círculo dos países de primeiro mundo.

Dessa forma, muito embora os primeiros governos militares tenham voltado suas atenções sobretudo para as áreas política e econômica, houve, desde o início, uma preocupação com as áreas da educação e cultura traduzida em iniciativas como as seguintes.

Durante o governo do Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco (1964 – 1966), foi instituída uma comissão que recebeu a incumbência de “(...) apresentar sugestões para a reformulação cultural do país”. (Conselho Federal de Cultura, 1975: 20) Esta comissão propôs a criação de um conselho, nos moldes do Conselho Federal de Educação. No ano de 1966, surgiu o Conselho Federal de Cultura – CFC, cujas principais atribuições eram a formulação da política cultural do país e a elaboração do Plano Nacional de Cultura. Segundo Miceli, o Conselho era então composto por “alguns intelectuais de prestígio nos meios culturais oficiais” (Op. Cit., 60), que viriam a participar ativamente das iniciativas na área cultural durante a década de 70, como Afonso Arinos de Mello Franco, Josué Montello e Arthur César Ferreira Reis. Segundo Roberto Parreira “houve o pressuposto de que a coleção de notáveis que compunha aquele Conselho formularia teoricamente e articularia efetivamente uma Política Nacional de Cultura a ser implementada pelo MEC”. (1984: 233) De qualquer maneira, uma das atribuições do grupo, prevista no Decreto de criação do Conselho, era exatamente elaborar uma proposta de política nacional de cultura.

No discurso de instalação do Conselho, Castelo Branco afirmou que:

“Não estaria concluída a obra da Revolução no campo intelectual se, após trabalhos tão profícuos em benefício da educação, deixasse de se voltar para os problemas da cultura nacional. Representada pelo que através dos tempos se vai sedimentando nas bibliotecas, nos monumentos, nos museus, no teatro, no cinema e nas várias instituições culturais, é ela, naturalmente, nesse binômio educação e cultura, a parte mais tranqüila e menos reivindicante. Poderia dizer que é a parte dos cabelos brancos, e, talvez, por isso, já segura do que fez e do que fará pelo Brasil. Cumpre, porém, dar-lhe, principalmente, condições de preservação, e, portanto, de sobrevivência e evolução”. (Conselho Federal de Cultura, Op. Cit., 21-22)

A criação do Conselho Federal de Cultura, com as atribuições a ele conferidas, mostra uma mudança de visão que significa um reconhecimento das diferenças e especificidades existentes entre as áreas da educação e da cultura, muito embora a primeira continuasse a ocupar lugar mais destacado nas políticas do ministério. É certo que antes do CFC existiu o Conselho Nacional de Cultura – CNC, criado em 1938 no governo de Getúlio Vargas. Este conselho, contudo, teve pequena expressão, limitando-se “(...) a um tímido papel supletivo, entre as assessorias do Ministro de Estado e, por isso mesmo, estava impossibilitado de corresponder, até em termos de instalações materiais, à sua ambiciosa denominação”. (Conselho Federal de Cultura, Op. Cit., 19) Ao que parece, à época do CNC as questões relativas à área cultural dentro do Ministério de Educação e Saúde Pública – MES eram tratadas, cada uma, diretamente com as instituições culturais que compunham o ministério. Assim, é provável que a definição das políticas culturais para cada setor cabia ao ministro e aos dirigentes de cada instituição, não havendo, portanto, um órgão mediador ou mesmo definidor de diretrizes e metas globais para a área da cultura dentro do ministério.

Durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969/1973) e na gestão do ministro Jarbas Passarinho à frente do MEC foi lançado, em 1973, o documento “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”. Divulgado e logo retirado de circulação, a argumentação contida no plano apontava para a “necessidade de criação de um novo organismo ou de adaptação de órgão já existente, aumentando-lhe a hierarquia e a área de competência, assim como poderes de planejamento e execução, coordenação e avaliação, de forma a se obter um conjunto harmônico e integrado”. (Cohn, 1984: 88)

Segundo Gabriel Cohn, toda a argumentação presente no texto está eivada de incoerências que traduzem as dificuldades de elaborar uma proposta que agradasse, simultaneamente, aos militares e aos responsáveis pela política de desenvolvimento econômico, ou seja, àqueles que controlavam a liberação de recursos financeiros do Estado. (Op. Cit., 91)

O núcleo central da proposta contida no texto é a preocupação com a cultura como formadora da identidade nacional. Deixar de promover e de preservar as manifestações e o patrimônio culturais representaria um risco para a preservação da personalidade brasileira e, como conseqüência, um risco para a segurança nacional. Além disso, prossegue o argumento, apenas uma personalidade forte e influente poderia travar contato com outras culturas sem sucumbir aos seus valores e padrões criativos, e colocar o Brasil numa posição de destaque no âmbito internacional. (Cohn, Op. Cit., 89-91)

“Dessa forma, ‘a intensificação das atividades culturais está chamada a representar uma das ações fundamentais’ naquilo que realmente interessa, que é a ‘estratégia de desenvolvimento, que comove a alma brasileira e mobiliza a potencialidade nacional’. Em conseqüência, a política cultural, concebida na sua interpenetração com as ‘políticas de segurança e de desenvolvimento’, tem por significado ‘a presença do Estado, como elemento de apoio e estímulo – que não se confundirá com coerção ou tutela, na integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global do desenvolvimento brasileiro’”. (Cohn, Op. Cit., 90)

Entretanto, quer pela dificuldade de elaborar uma proposta clara e coerente que atendesse às exigências contraditórias defendidas pelos seus formuladores, quer pela falta de consenso em torno da proposta de criação de um ministério específico para a área, o fato é que o documento “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura” acabou esquecido.

Durante o governo do general Ernesto Geisel (1974/1978), a área cultural do MEC viveu intensas transformações, a começar pela importância conferida às questões culturais. Esta posição de destaque que a cultura assumiu no âmbito das ações governamentais não foi resultado de um súbito interesse pela questão. Na verdade, tal interesse já se manifestara desde o governo do presidente Castelo Branco, quando, por sinal, foi instituído o Conselho Federal de Cultura –

CFC. Miceli lembra que o decreto de criação do CFC determinava que uma de suas principais atribuições seria a elaboração da política nacional de cultura, que deveria orientar as ações do Estado no campo cultural. (Op. Cit., 60) A criação do CFC e a determinação de desenvolver uma política voltada para a área cultural enquadraram-se perfeitamente no panorama das ações governamentais deste período. Skidmore defende que o governo Castelo Branco, em consonância com a “missão” assumida pelos militares de reorganizar o país, iniciara uma série de reformas institucionais com o objetivo declarado de modernizar o Brasil, dotando-o de capacidade administrativa. (Op. Cit., 68-81) O principal instrumento para alcançar este objetivo era o planejamento, sendo a formulação de políticas específicas para cada área parte importante do processo. Segundo Ortiz, a intenção de estender as ações do regime para outras áreas, além das relacionadas diretamente com a economia, política e segurança, já tinha sido indicada tanto pelo governo de Costa e Silva (1967 – 1969), quando ele falava sobre uma “humanização do desenvolvimento”, quanto pelo governo de Médici (1969 - 1973), quando ele se referia ao que chamava de “desenvolvimento psicossocial” (1994: 87).

Em 1975, aconteceu, finalmente, o lançamento da Política Nacional de Cultura durante o governo Geisel. Esse evento marca a posição de destaque que a área cultural tinha entre as suas ações governamentais. Além da provável intenção dessa Política Nacional de Cultura diminuir o desgaste político do regime militar junto à opinião pública, é possível sugerir outro motivo que não exclui o anterior, mas o complementa. Para Ortiz, a política de cultura de Geisel, além de estar ligada à questão do desgaste político, pode ser vista como resultado da determinação do governo de “implementar algumas políticas de distribuição indireta” de renda e de oportunidades – entre as quais se incluíam as medidas voltadas para a área da cultura -, inserindo questões de cunho social na estratégia de desenvolvimento. Além disso, o autor conclui que a estratégia de incentivo financeiro da qual a cultura se beneficiou “... teve origem no otimismo econômico do II PND (1974 – 1976)”. (Op. Cit., 87)

Desta forma, podemos supor que o investimento do Estado na área cultural, norteado por uma política específica para o setor, tenha sido visto, naquele momento em especial, como uma fórmula que garantiria resultados mais eficazes e

duradouros do que a repressão na busca da almejada reorganização da sociedade. Sob este ponto de vista, o investimento na área cultural – principalmente nas manifestações culturais consideradas alicerces da nacionalidade, ou seja, da identidade cultural brasileira – possibilitaria a internalização de valores e atitudes vistos como adequados à nova ordem social desejada pelo regime. Provavelmente, buscava-se alcançar, com a adoção de políticas específicas para a cultura – e também para a educação -, uma mudança mais profunda no seio da sociedade. Procurava-se o reconhecimento e a adesão aos valores exaltados pelo regime e, conseqüentemente, a transformação, sem rupturas, de comportamentos e visões de mundo da maior parte do “povo” brasileiro. Uma transformação desse tipo evitaria riscos, uma vez suspensa a repressão, de uma volta ao passado imediatamente anterior ao golpe. Além disso, possibilitaria que o modelo de segurança e desenvolvimento sobrevivesse ao fim do regime.

Assim, foi no governo Geisel que, mais uma vez – como no período Vargas –, o Estado assumiu um duplo e complexo papel. Por um lado, como agente de repressão e censura, ele combateu as manifestações culturais consideradas prejudiciais à imagem do país e reprimiu aquelas tidas como subversivas. Por outro, o Estado assumiu o papel de promotor e incentivador das atividades e manifestações culturais tidas como originais, próprias de nossa especificidade cultural. Manifestações culturais, como o carnaval e o futebol, foram apropriadas e transformadas em símbolos da criatividade e genialidade nacionais. Para Oliven, a cultura, que “... durante parte da década de 60 e de 70 ... “fora encarada como um “reduto de subversão”, passou a ser usada pelo Estado “como um espaço para a construção de um projeto de hegemonia” (Op. Cit., 51) Segundo o autor, “... a tentativa de criar uma hegemonia ... “ (Op. Cit., 49) transparece sobretudo nas ações de caráter pedagógico desenvolvidas pelo Estado na área da cultura e da propaganda, através dos meios de comunicação de massa – principalmente da televisão.

Muito embora Oliven não defina a noção de hegemonia que utiliza, podemos supor, pela análise do texto, que o significado que ele atribui ao termo seja aquele desenvolvido por Antônio Gramsci.

Sendo assim, para entendermos melhor afirmação de Oliven, a qual julgamos bastante pertinente, cabe discorrer, em linhas gerais, sobre a noção de hegemonia de Gramsci.

Hegemonia, nos termos da teoria desenvolvida por Gramsci no seu livro *Quaderni del carcere* citado por Belligni (2000: 580), significa:

“...acima de tudo, capacidade de direção intelectual e moral, em virtude da qual a classe dominante, ou aspirante ao domínio, consegue ser aceita como guia legítimo, constitui-se em classe dirigente e obtem o consenso ou a passividade da maioria da população diante das metas impostas à vida social e política de um país”. (o grifo é nosso)

O conceito de hegemonia de Gramsci está intimamente relacionado com a sua concepção de Estado. A teoria desenvolvida pelo pensador italiano, que ampliou a concepção marxista clássica do Estado, partiu de sua análise das relações de poder nas sociedades capitalistas ocidentais. Para Carlos Nelson Coutinho, nessas sociedades, Gramsci percebeu que:

“... com a intensificação dos processos de socialização da participação política (...), sobretudo a partir do último terço do século XIX (formação de grandes sindicatos, de partidos de massa, conquista do sufrágio universal, etc.), [surgiu] uma esfera social nova, dotada de leis e de funções relativamente autônomas e específicas, tanto em face do mundo econômico quanto dos aparelhos repressivos do Estado”. (1981: 89-90)

Para o mesmo autor, essa nova esfera social seria composta:

“... pelo conjunto das organizações responsáveis pela elaboração e/ou difusão das ideologias¹⁰, compreendendo o sistema escolar, as Igrejas, os partidos políticos, os sindicatos, as organizações profissionais, a organização material da cultura (revistas, jornais, editoras, meios de comunicação de massa, [instituições culturais]), etc”. (Op. cit., 91)

A esta esfera Gramsci deu o nome de sociedade civil. O Estado, no sentido amplo adotado por Gramsci, comportaria duas esferas principais: a sociedade civil, acima mencionada, e a sociedade política – também chamada de “Estado em sentido estrito” –, composta, segundo Coutinho “... pelo conjunto dos mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência, e que se identifica com os aparelhos de coerção sob controle das burocracias executivas e policial-militar...”. (Op. cit., 91)

¹⁰ De maneira bastante simplificada, podemos dizer que Gramsci define as ideologias como sendo “as concepções do mundo” – baseadas nos valores, princípios éticos e morais, e padrões culturais – que orientam a prática dos homens. Ver: Coutinho, op. cit., 78 – 86.

As duas esferas do Estado, nos termos acima descritos, exerceriam funções específicas no seio da sociedade, representando papéis diferenciados tanto na articulação quanto na reprodução das relações de poder – sempre visando “... conservar ou promover uma determinada base econômica, de acordo com os interesses de uma classe social fundamental”. (Coutinho, op. cit., 92) Na sociedade civil, e através dela, as classes sociais buscariam “exercer sua hegemonia”, ou seja, procurariam “ganhar aliados” para seus projetos por meio da direção política e do consenso. Já na sociedade política, a classe dominante exerceria “sempre uma ditadura, ou, mais precisamente, uma dominação mediante a coerção”. (Coutinho, Op. cit., 92) Para exercer, cada uma, suas funções específicas no seio do Estado, as esferas atuariam por meio de organismos próprios. Assim, a sociedade civil teria como “portadores materiais” os “aparelhos privados de hegemonia”, que Gramsci identifica como aqueles “organismos sociais coletivos voluntários e relativamente autônomos” (Op. cit., 92) em face do Estado em sentido estrito – partidos políticos, associações (profissionais, culturais, etc.), sindicatos, igrejas, etc. Os “portadores materiais” da sociedade política, por sua vez, seriam os “aparelhos repressivos de Estado”, controlados “pelas burocracias” estatais e utilizados como instrumentos de coerção.

Em suma, a teoria de Gramsci na interpretação de Belligni nos revela que:

“numa sociedade de classes, a supremacia de uma delas se exerce sempre através das modalidades complementares e, de fato, integradas, se bem que analiticamente dissociáveis, do domínio e da Hegemonia. Se o domínio se impõe aos grupos antagônicos pelos mecanismos de coerção da sociedade política, a Hegemonia se exerce sobre grupos sociais aliados ou neutrais, usando dos ‘mecanismos hegemônicos’ da sociedade civil”. (Op. Cit., 580)

Dessa forma, todo Estado, necessariamente, conjugaria elementos de força e de consenso, de coerção e de hegemonia, variando apenas a proporção de cada um que, por sua vez, dependeria sempre segundo Belligni “... do grau de desenvolvimento da sociedade civil, que, como sede da ação ideologicamente orientada, é o *lucus* de formação e difusão da Hegemonia ...”.(Op. Cit., 580)

Ainda Belligni interpretando Gramsci, nas sociedades capitalistas ocidentais “o papel da ação hegemônica” é crucial tanto na gestão quanto na conquista e manutenção do Estado, muito embora a ação coercitiva continue sendo necessária. (Op. cit., 580) Deste ponto de vista, nenhum domínio duradouro seria possível sem o concurso da hegemonia. A busca pela conquista e/ou manutenção da hegemonia seria, portanto, requisito estratégico fundamental tanto para a classe dominante – na luta pela preservação de sua supremacia sobre as demais -, quanto para a “classe revolucionária” – pois o processo de tomada do poder de Estado implicaria, necessariamente, a conquista e ampliação de uma posição hegemônica no seio do “bloco social antagônico” ao bloco no poder”. (Op. Cit., 580)

Tendo terminado o regime militar no governo do general João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979 – 1984), a Política Nacional de Cultura iniciada pelo seu antecessor Ernesto Geisel, não resistiu nem ao fim de seu governo. Dessa forma, para Barbalho, o projeto resultante da relação entre os militares e a cultura não se realizou na sua amplitude, pois:

“o projeto cultural do regime não se concretiza de acordo como foi planejado. Desde as dificuldades econômicas até o boicote de parte significativa da intelectualidade, passando pela complexa relação com aqueles que participaram do projeto, o controle estatal sobre a cultura fica muito aquém do que esperava ou desejava os militares”. (Op. Cit., 92)

2.3 O Surgimento das Leis de Incentivo à Cultura no Brasil

Em 1985, com o início do processo de redemocratização do país no governo civil de José Sarney, surgiu o Ministério da Cultura. Desde então, o governo brasileiro vem implantando uma política fundamentada na reforma da legislação que permite a isenção fiscal das empresas e pessoas físicas para o apoio a atividades artísticas e culturais no país.

Afirmava o ex-presidente José Sarney (2000:33) que “não há no mundo exemplo de grande potência econômica, que não seja, ao mesmo tempo, uma grande potência cultural”. Foi a partir da convicção de que o problema cultural era

um problema fundamental para o Brasil, que Sarney fez transformar a causa da cultura em sua causa parlamentar, como explica, justificando ter apresentado ao Congresso Nacional, por sucessivas legislaturas, projeto de incentivo à cultura, que se consolidou, 25 anos depois na Lei nº 7.505 – Lei Sarney, aprovada em 02 de julho de 1986, um ano após sua posse como Presidente. Ressalta o ex-presidente o fato de ter ocorrido durante o seu mandato, a criação do Ministério da Cultura.

Sarney argumenta que a finalidade do seu projeto não era somente promover subsídios à cultura. Fundamentava-se na constatação de que todo o esforço da sociedade industrial é dirigido, no sentido dos bens materiais e que não estão na pauta dos gestores, às conquistas dos bens maiores do espírito. Justifica o propósito de criar mecanismos de isenções fiscais para a cultura, com o argumento: “o investimento e o patrocínio voluntário na área cultural, por parte da iniciativa privada, sem incentivos não é tradição no Brasil”. (Op. Cit., 37)

Quatro objetivos estabeleciam as diretrizes da Lei Sarney: a preservação do patrimônio, cabendo aos Estados identificar e preservar a herança cultural brasileira, aí compreendido o patrimônio histórico; a democratização da cultura, incumbindo ao Estado zelar para que todos exercessem plenamente o direito de acesso aos bens culturais; o apoio à produção cultural, sendo obrigação do Estado, não certamente criar cultura, mas fornecer os meios necessários à concretização de propostas da sociedade; a difusão e o intercâmbio internacional. (Op. Cit., 39)

A Lei Sarney previa benefícios para doadores (até 100% de abatimento), para patrocinadores (até 80%) e investidores (até 50%). Pessoas físicas ou jurídicas passavam a poder beneficiar-se da lei ao doarem bens móveis ou imóveis, obras de arte, coleções, ao fazer doação em dinheiro a instituições de caráter cultural previamente cadastradas no Ministério da Cultura. Como resultado da aplicação da legislação cultural vigente, foram criadas 4.700 entidades culturais no país; 20 mil pessoas estiveram envolvidas nesse processo e os recursos obtidos foram na ordem de 109 milhões de dólares, relata Sarney. (Op. Cit., 39)

Nos primeiros dias do Governo de seu sucessor, Fernando Collor, a Lei “Sarney” de Incentivo à Cultura foi revogada, mas depois de dois anos diante da reivindicação de artistas, intelectuais e da sociedade, a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, mais conhecida como Lei “Rouanet”, com objetivos semelhantes, era incorporada à legislação brasileira.

Fiore (2000: 34) relaciona o fato de Fernando Collor, em 1990, ao assumir a presidência ter extinguido o Ministério da Cultura (MinC), a Lei Sarney, o Instituto Nacional do Livro (INL), o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) e o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) à aversão que ele teria dos intelectuais, pois quase ninguém vinculado ao campo da cultura votara nele, exceto alguns poucos. “Quando ele chegou lá, resolveu nos castigar. E cometeu um engano mortal. Nenhum político pode ficar inimigo de toda a *intelligentzia* em nenhum país”.

Collor acreditava que a cultura poderia existir somente pelo mercado. Essa diretriz de sua política de governo sofreu influência das recomendações impostas por um encontro realizado em novembro de 1989 nos Estados Unidos chamado de Consenso de Washington, onde funcionários do governo norte-americano e dos organismos financeiros internacionais (FMI, BM e BID) formularam um amplo conjunto de reformas estruturais para os países endividados da América Latina.

Para Soares (2000: 23) essas reformas que procuravam reduzir o tamanho do Estado e realizar a abertura da economia, tinha como objetivo:

“(...) assegurar o pagamento da dívida e transformar a estrutura econômica dos países de forma a fazer desaparecer características julgadas indesejáveis e inconvenientes ao novo padrão de desenvolvimento (neoliberal): protecionismo, excesso de regulação, intervencionismo, elevado grau de introversão, entre outras. A idéia central que passou a vigorar é que a maior parte das dificuldades desses países se encontra neles próprios, sobretudo na rigidez de suas economias. Conseqüentemente, reformas profundas em suas instituições e políticas passaram a ser consideradas mais importantes do que o alívio da dívida”.

O Banco Mundial acredita que essas medidas são capazes de colocar os países da América Latina no caminho do desenvolvimento sustentável, pois o

investimento em cultura e o estabelecimento de vínculos entre cultura, educação e emprego seriam de grande importância para ampliar a equidade.

As determinações ideológicas e políticas da participação do povo nos bens simbólicos (educação e cultura) e nos bens materiais (emprego) passam por implicações relacionadas ao modo de produção capitalista que, pela versão neoliberal, apresentam medidas fracassadas de igualdade social e de oportunidades de emprego, pois para as políticas neoliberais de Collor e seus sucessores (Itamar, Fernando Henrique Cardoso e, agora, Lula), a ação espontânea do mercado deveria ocasionar um equilíbrio entre todos os indivíduos, de tal sorte que todos pudessem nele tirar vantagens, pelas vias da livre concorrência e da livre escolha.

Esta utopia capitalista neoliberal jamais foi realizada. Em realidade, o mercado é um mecanismo que mantém as desigualdades de condições. Para “corrigir” esse mecanismo, o Estado neoliberal intervém com medidas sociais “fora do mercado”. Esta intervenção, no caso da política cultural até agora examinada no modelo de mecenato norte-americano e brasileiro, está cada vez mais ligada aos interesses mercantis.

A partir do receituário neoliberal, face contemporânea do capitalismo, as políticas sociais (inclusive a cultural) são conduzidas por um Estado que representa um resultado da relação e do complexo desenvolvimento das forças produtivas e das forças sociais. Estas são, como não se pode negar, o resultado da luta de classes e, ao mesmo tempo, contribuem para a reprodução das classes sociais.

No caso acima citado, no qual o Banco Mundial interfere na definição de novas políticas e procedimentos relativos a todas as áreas sociais, inclusive, a cultural, ficam evidentes as mediações para reproduzir as desigualdades sociais e culturais, segundo o projeto da fração hegemônica da burguesia transnacional em parceria com a burguesia nacional.

Na argumentação de Weffort e Souza, a atual gestão federal tem procurado adotar política de parceria entre Estado, produtores culturais e empresas

privadas e, ao mesmo tempo, promover a substituição do exclusivo mecenato público pelo mecenato privado. Sustentam os autores que essa política não tem o sentido exclusivo de oferecer vantagens contábeis às empresas, mas visa criar atmosfera propícia e mentalidade coletiva favorável à parceria entre Estado, produtores culturais e empresas, para o incentivo à criação e à produção culturais – que, nesses termos, convertem-se em compromisso das partes com o público. Para Weffort e Souza (1998: 423):

“A idéia central [do atual] governo, no caso das empresas, foi oferecer-lhes benefícios fiscais generosos que ajudassem a criar as condições institucionais e o ambiente indispensável para que elas aportassem recursos volumosos no desenvolvimento cultural do país”.

Mas, será que esse objetivo central da criação das Leis de Incentivo é coerente com propostas para viabilizar o desenvolvimento cultural e o incremento à produção das artes e cultura no Brasil? Será que a realidade confirma essas intenções? A parceria Estado, empresa e produtores culturais foi construída e se mantém com objetivos convergentes?

Relacionando o fato da criação das leis de incentivo ao potencial econômico do setor, Brant considera que os objetivos do legislador evidenciam o interesse de transferir parte da responsabilidade da promoção cultural e social do país para as empresas e para a própria sociedade. “A possibilidade de crescimento e geração de empregos, a partir do estímulo do poder público, se efetivou, fomentou o mercado que iniciou, a partir daí, um pleno desenvolvimento e consolidação”. (2001:57)

Inúmeras são as discussões sobre a validade ou não das leis de incentivo e o que elas têm proporcionado, de fato, ao incremento da produção cultural no Brasil. Martins (2000: 86) relata que o conteúdo das leis tem, inevitavelmente, privilegiando uma ou outra área, de acordo com as necessidades ou pressões do mercado. Comenta a necessidade da revisão desses mecanismos e, principalmente, a definição dos tetos de renúncia, pois esse é o fator que mais leva a privilégios e exclusões, na aplicação do dinheiro público na cultura.

TABELA 1

Lei Rouanet e Lei do Audiovisual - Evolução do teto da renúncia fiscal.

1998 a 2003 Últimos 6 anos	R\$ 160 milhões R + A
2004	R\$ 320,5 milhões (R) Lei Rouanet <u>R\$ 73,0 milhões (A) Lei do Audiovisual</u> R\$ 393,5 milhões Total

Fonte: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo. Sistema de fomento e incentivo à cultura – Evolução, Resultados 2003 e Perspectivas. Brasília, 2004. 24 slides, color.

O argumento de Martins é confirmado por Mamberti (2001), que considera necessário e urgente o redirecionamento das políticas públicas, no que se refere ao fomento à cultura. O governo brasileiro, ao avaliar o mercado da cultura como auto-suficiente, tem atendido à produção do setor com ferramentas de isenção fiscal, em quase a totalidade. Em 1998, 77% da verba federal aplicada em projetos culturais foram captados pelas leis de incentivo. Em 1999, esse índice foi de 70%, ou seja, a produção cultural no Brasil vive hoje, em grande parte, do dinheiro do contribuinte e os efeitos colaterais danosos são evidentes, pois as ações não beneficiam a sociedade na mesma proporção.

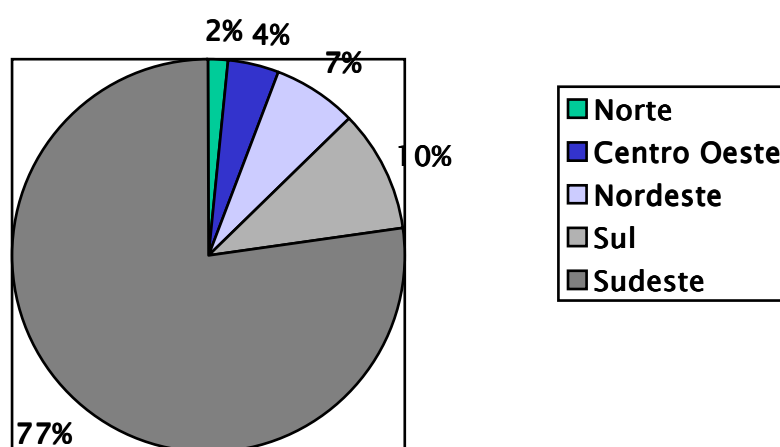
Como assegura Brant, na ausência de um projeto cultural democrático, nos âmbitos federal, estadual ou municipal, firmemente comprometido com o desenvolvimento, a integração étnica e social e, sobretudo, como processo de transformação da própria sociedade, o espírito dessas leis tem sido, muitas vezes, deturpado pela submissão dos projetos a critérios puramente mercadológicos. “Os projetos mais polêmicos e questionadores muitas vezes acabam não se viabilizando por não corresponderem às expectativas financeiras e de marketing dos empreendedores” (Op. Cit., 12).

Na avaliação de Weffort e Souza, a experiência brasileira de mecenato privado, realmente, não tem apenas virtudes. Os autores enfocam, nesse sentido, as objeções como pautas de problemas que sugerem mudanças ou correções nos

próximos anos. A primeira delas é a concentração de recursos no Sudeste que o “sistema acaba produzindo quando opera em uma sociedade de estrutura econômica, social e regional tão desigual como a brasileira”. (Op. Cit., 443) O gráfico 1, abaixo, demonstra a concentração aqui referida:

GRÁFICO 1

LEI ROUANET – ACESSO AOS RECURSOS.



Fonte: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo. Sistema de fomento e incentivo à cultura – Evolução, Resultados 2003 e Perspectivas. Brasília, 2004. 24 slides, color.

Desde 1995, a Lei proporcionou a alocação de 1,5 bilhão de reais e 85% desses recursos foram para projetos, no eixo Rio/São Paulo. (Op. Cit, 11) Segundo dados do MinC – Ministério da Cultura, em 2003, dos R\$ 415,5 milhões captados pela Lei Rouanet, R\$320,9 milhões ficaram no sudeste. Os quadros 1 e 2 apresentam respectivamente o recorde de captação pela Lei Rounet em 2003 e a concentração de recursos na região Sudeste do país. Já o gráfico 2 torna mais visível a evolução da captação de 1996 a 2004. É importante lembrar que total captado em 2004 foi de R\$ 466 milhões (recorde), com crescimento de R\$ 50,5 milhões (10,9%) em relação ao ano anterior.

QUADRO 1

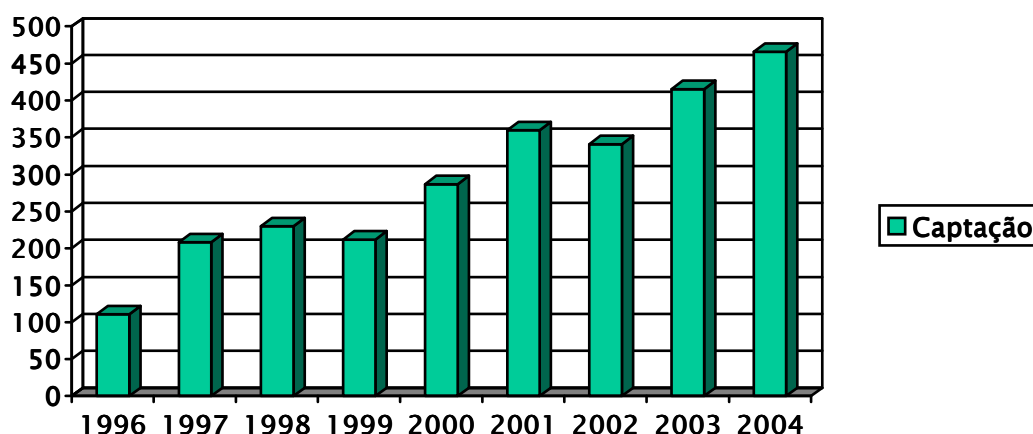
LEI ROUANET – ACESSO AOS RECURSOS I

RESULTADOS 2003	Evolução
- Total captado em todo o Brasil em 2003: R\$ 415,5 milhões (dados consolidados em 16-06-2004) * recorde anterior <u>R\$ 360,5 milhões</u> , em 2001 - Crescimento de <u>R\$ 55 milhões (15,2 %)</u>	- Valor captado em 2002: R\$ 340,8 milhões Crescimento sobre 2002: R\$ 74,7 milhões (22 %) -Média do total captado no período 1999/2002: R\$ 300,1 milhões -Crescimento sobre a média: R\$ 115,4 milhões (38,3%)

Fonte: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo. Sistema de fomento e incentivo à cultura – Evolução, Resultados 2003 e Perspectivas. Brasília, 2004. 24 slides, color.

GRÁFICO 2

LEI ROUNET – EVOLUÇÃO DA CAPTAÇÃO



Fonte: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo. Sistema de fomento e incentivo à cultura – Evolução, Resultados 2003 e Perspectivas. Brasília, 2004. 24 slides, color.

QUADRO 2

LEI ROUANET – ACESSO AOS RECURSOS II

Total Captado por Região, em 2003 (Dados consolidados em 16/06/2004)

Centro-Oeste	R\$ 18,1 milhões	Recorde
Nordeste	R\$ 28,2 milhões	Recorde
Norte	R\$ 6,4 milhões	Recorde
Sudeste	R\$ 320,9 milhões	Recorde
Sul	R\$ 41,8 milhões	R\$ 42,6 milhões, em 2002

Fonte: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo. Sistema de fomento e incentivo à cultura – Evolução, Resultados 2003 e Perspectivas. Brasília, 2004. 24 slides, color.

Esse enorme desequilíbrio, como justificam os autores, é, em primeiro lugar, um problema que não tem solução, no estrito campo das políticas fiscais porque as empresas do Norte e Nordeste já se beneficiam de mecanismos de isenção fiscal, ligados a programas de desenvolvimento das regiões e não têm ou só têm pouca capacidade de utilizar recursos no apoio à cultura.

Uma outra objeção apontada por Weffort e Souza (Op. Cit., 442) é a facilidade que a Lei Rouanet criou, desde sua origem, para que grandes empresas pudessem investir recursos fiscais, em institutos ou fundações da própria empresa investidora. Isso implicaria disputa desigual por recursos.

“Argumenta-se que, enquanto os institutos ou fundações usam o patrocínio de suas empresas em suas próprias ações, artistas e produtores independentes não acolhidos por aquelas organizações perdem a oportunidade de serem apoiados pelas empresas”.

Diante desse cenário, cabe analisar quais os objetivos reais do apoio à cultura e como estão sendo conduzidos esses investimentos. Em que medida, a empresa privada participa desse processo com o compromisso de desenvolvimento social? A quem essas ações efetivamente beneficiam?

2.4 Relação Estado e Cultura no atual contexto neoliberal

Nas questões culturais, o papel do Estado, como indica Weffort (2000b: 64) “é desenvolver, fomentar a cultura como um valor em si”. Não é de renúncia ou transferência de responsabilidade, mas a vigilância e atuação no fomento e fruição da produção cultural, entendendo-se como fruição a produção de significância, dando, ao indivíduo a capacidade de transformar-se e transformar estímulos externos em representações do seu interior e do seu contexto social.

Para José Paulo (1995), na atual lógica da sociabilidade capitalista neoliberal, as forças produtivas se deslocam do setor público para o privado, surgindo daí nova relação Estado/empresa, distanciando-se, na prática, do argumento de Weffort. O setor privado tem participado, efetivamente, de segmentos, inclusive sociais, antes restritos à esfera governamental.

Santos corrobora com essa argumentação e afirma que a competitividade sugerida pela produção e pelo consumo impõe novas formas de agir do Estado, das empresas e dos indivíduos.

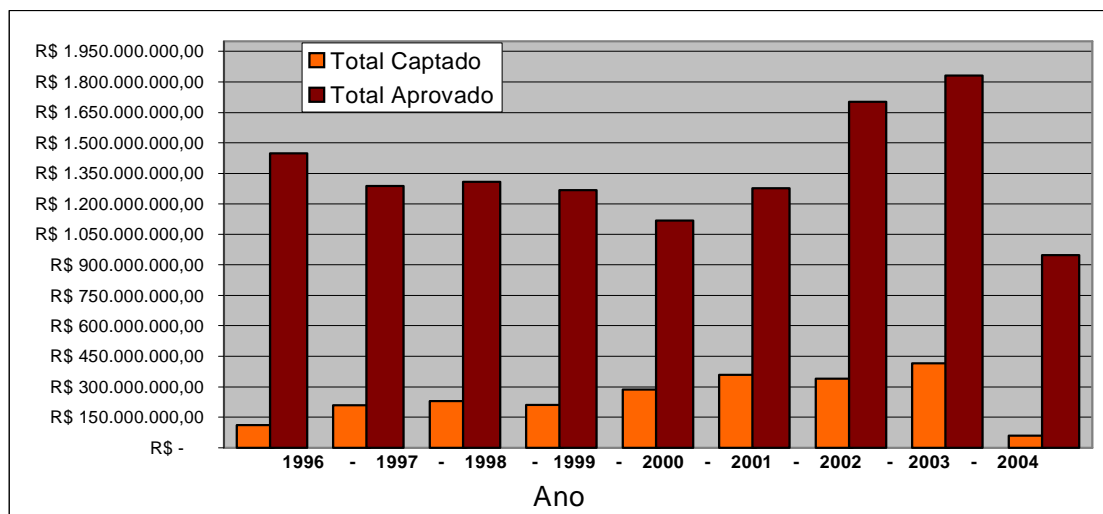
“Há um verdadeiro retrocesso quanto à noção de bem público e de solidariedade, do qual é emblemático o encolhimento das funções sociais e políticas do Estado com a ampliação da pobreza e os crescentes agravos à soberania, enquanto se amplia o papel político das empresas na regulação da vida social”. (2001:38)

A reclusão do Estado pode alcançar dimensão relevante refletindo, em exclusão, discriminação e conflitos sociais. Na visão de Canclini, “o desinteresse do Estado em que a informação, a arte e as comunicações sejam serviços públicos, faz com que estes se convertam preferencialmente em mercadorias e tornem-se acessíveis somente a setores privilegiados”. (1998: 371) Outros interesses vão fomentar as ofertas, direcionadas a um público desejado, o que reduz a expansão dos bens simbólicos. Na lógica do autor, “o que se produz é uma segmentação desigual dos consumos”.

“Na medida em que diminui o papel do poder público como garantia da democratização informativa, da socialização de bens científicos e artísticos de interesse coletivo, esses bens deixam de ser acessíveis para a maioria”. (Op. Cit., 372)

Um exemplo da falta de democratização do acesso aos recursos aos produtores culturais no Brasil é a distorção apresentada na Lei Rouanet no tocante ao quantitativo de projetos aprovados e aqueles que conseguem captação.

GRÁFICO 3 – Lei Rouanet – Projetos aprovados e captados



Fonte: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo. Sistema de fomento e incentivo à cultura – Evolução, Resultados 2003 e Perspectivas. Brasília, 2004. 24 slides, color.

A participação mais efetiva do Estado na cultura é uma necessidade, por tratar-se de instrumento regulador de produção dos segmentos menos almejados pelo mercado, porém, essenciais para as referências culturais das comunidades. Esse importante campo de luta é também destaque na reflexão de Ramalho (1999), que remete ao enfraquecimento do Estado-Nação, pois demonstra não só a impotência e incompetência gestonária, referindo-se ao seu papel regulador do mercado e de protetor dos interesses da sociedade, mas também a redução do espaço de atuação política diante da interdependência ou mesmo dependência dos blocos internacionais, demonstrando, ainda, especialmente, a perda de significância, em favor das organizações financeiras e empresas supranacionais.

Arzipe vai mais além quando defende o fato de que cabe ao Estado não só preservar a cultura nacional, mas que em face dos movimentos locais e globais deve transformar-se em articulador de identidades, no país e fora dele.

“[...] el Estado ya no puede tener como política cultural simplemente el identificar la cultura nacional y ser su representante. Hay que atenerse al hecho de que, debido tanto a los movimientos locales, cuanto al movimiento global, nuevas identidades van surgiendo, y el Estado tiene, por este motivo, que transformarse en el articulador de identidades, no sólo hacia el interior del país, sino también hacia el exterior”. (Arzipe, 1999: 108)

Na avaliação de Lucena (1993: 10), é evidente o entendimento de que “o Estado não faz cultura, seu papel é de apoiador, incentivador, garantidor do fazer, da difusão, do gozo e da guarda da cultura nacional”. Considera o autor que a ninguém é dado desconhecer que “a cultura embasa todo o processo de crescimento e desenvolvimento de um povo. Sem a consciência e a prática do fazer cultural, não realiza uma educação humanística ou tecnológica ajustada ao desenvolvimento”.

O campo fundamental de atuação do Estado inteligente no mundo estará direcionado para impulsionar a integração ativa entre crescimento econômico e desenvolvimento social. Para países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, torna-se imprescindível a realização de profundas reformas nas estruturas sociais do Estado. Como ressalta Kliksberg (2002:87):

“Cada instante que transcorre sem políticas sustentadas em educação e saúde, sem revisões da equidade, sem serviços públicos sociais eficientes e de alta qualidade, significa duros impactos regressivos nas condições básicas de vida de extensos e sofridos setores do mundo em desenvolvimento, e o prolongamento de uma exclusão social injustificável”.

Certamente, o que se precisa, no Brasil, é de um modelo novo de educação e, nesse modelo se insere a “capacitação na cultura, na participação da produção e usufruto das formas simbólicas, da expressão das formas simbólicas, da criação das formas simbólicas, da cultura escrita, da cultura visual, da alegria de viver”, justifica Fiore (Op. Cit.,: 87).

O modelo de educação que se instalou no Brasil entrou em crise e literalmente faliu, comenta Araújo (2000: 216). Implantaram-se cursos de formação de mão-de-obra rápida, preocupados com a geração de emprego, que satisfaz ao mero espaço de adestramento da produção. O país está orientado para a formação profissional de sua juventude para atender às necessidades circunstanciais e oportunistas do capital. A última coisa que se pensa é na formação do homem, na formação do cidadão, é aí onde entra o papel da cultura. E pergunta-se: que cidadão é esse? Que ser humano é esse? Esse indivíduo não desenvolveu suas possibilidades humanas através da sensibilidade que a cultura poderia lhe dar que é, afinal, toda a produção do espírito, toda a produção do simbólico. Araújo (op.cit.,

216) lembra ainda que “ele não tem uma noção muito correta do seu papel social, da sua função social, de seus direitos e deveres, enfim da sua cidadania e da cidadania do outro”.

Esse indivíduo que não tem e nem teve acesso aos bens culturais, ou que não identifica significado, nessas produções, vai sair do sistema educacional com lacunas na sua formação.

“Hoje, é possível você formar numa universidade brasileira, um médico que nunca leu um romance, um engenheiro que nunca ouviu uma sinfonia. O que significa isso? Isso deve significar alguma coisa. Por que o desprezo, o descaso com essas produções do simbólico? Por que o desprezo e o descaso com a produção do espírito? É para sonegar essa possibilidade humana? É para retirar do ser humano essa possibilidade de conspirar contra a materialização, contra a produção, esta ênfase na produção? Esse papel precisa ser revisto e precisa ser repensado porque senão nós todos vamos nos transformar em algo que seja a negação do humano, que seja a negação do sensível, que seja a desconstrução do plano espiritual”. (Araújo, op. Cit., 217)

Na visão de Brant (2001), acentua-se a defasagem da sociedade brasileira em programas mais eficientes na formação da população. Para o autor, a educação e a informação disponíveis têm, muitas vezes, subjogado a produção local em favor de valorizar a produção que não retrata os méritos e as necessidades do povo brasileiro.

Já para De Francesci (2001:105):

“[...] o direito à cultura diz respeito à capacidade de o ser humano aprimorar-se, ampliando suas perspectivas e possibilidades no futuro. A educação e o estudo são as sementes que o fertilizam. E quanto mais cedo for o campo lavrado para o plantio, melhores serão os frutos. Crianças e adolescentes têm direito à cultura para que possam construir, no horizonte do tempo, uma humanidade melhor”.

Para Fiore, a próxima tarefa histórica, no Brasil, é a urgente inclusão da periferia em programas que priorizem e valorizem a cultura local; tal ação não deverá caber somente ao Estado, ou à iniciativa privada, mas é inevitável e fundamental a participação. Como explica o autor, antes o Estado fazia tudo porque era o dono do caixa, hoje o investimento federal é de 10 % no Brasil e cabe o restante à iniciativa privada. “O dinheiro está nas empresas, nas organizações internacionais e na classe média que vai ter que enfiar a mão no bolso para ajudar as periferias”. (Op. Cit., 25)

Mas a ausência de políticas objetivas e concretas que visem equilibrar a defasagem entre os que têm e os que não têm, agrava ainda mais a exclusão. Fiore (2000) lembra que na periferia não tem teatro, biblioteca, centro cultural, nem cinema, só rádio, televisão e algumas locadoras de vídeos, assim, a forma como eles participam, ativamente, é da cultura de massa da rede televisiva internacional e da caótica programação local que pouco incentiva a formação de valores e de cidadania cultural.

3. A POLÍTICA CULTURAL NO CEARÁ: DOS “CORONÉIS” AOS “NEOLIBERAIS”

3.1 A política cultural do governo dos “coronéis”

O chamado governo dos “coronéis” teve sua concretização a partir de 1962, quando foi eleito ao governo do Ceará Virgílio Távora¹¹, um militar que “tinha o desejo de tornar-se o grande líder político do Ceará e a saída mais indicada, em nível estadual, era procurar o caminho da conciliação, tentando manter em torno do seu nome a união de todos os políticos”. (Vidal, 1994:55)

Dessa forma, Virgílio Távora governou o Ceará buscando, sobretudo, a efetivação de seu projeto desenvolvimentista que tinha como objetivo básico “a criação de condições infra-estruturais no Ceará para a consolidação do processo de industrialização e de expansão do Capital monopolista”. (Op. Cit., 55)

Antes do governo de Virgílio Távora (1962 – 1966), a criação de uma secretaria específica para a área cultural já era fruto de um desejo de antigos intelectuais do Estado que, desde 1946, percebiam a urgência de instauração de uma secretaria, face à falta de estímulo e apoio às atividades científicas e artísticas da época¹². Sobre esse momento, Barbalho (Op. Cit., 102) também comenta que, junto ao desejo de criação de uma Secretaria de Cultura, o segmento artístico já revelava sua dependência aos poderes políticos:

“ Assim podemos entender a agitação destes intelectuais em criar uma secretaria de governo, ou seja, um órgão legítimo de nomeação oficial, para os assuntos na área da cultura. A criação da Secretaria de Cultura pode ser vista como resultado da pressão de determinado segmento organizado e respaldado pela sociedade, os intelectuais (...).

Por outro lado, esta parcela de intelectuais envolvidos com o surgimento da Secretaria de Cultura acaba por estabelecer relações de dependência com os poderes políticos”.

¹¹ Seu governo foi baseado no Plano de Metas Governamentais (PLAMEG).

¹² Essa idéia surge pela primeira vez no I Congresso Cearense de Escritores realizado em 1946. Ver Barbalho (Op. Cit., 104)

Até o início da década de 60, esses anseios de criação da Secretaria de Cultura não tinham sido superados, apesar da lei N° 5.427, de 27 de junho de 1961, ter convertido a antiga Secretaria de Educação e Saúde, que respondia pela área cultural, em Secretaria de Educação e Cultura. Assim, o governador Virgílio Távora enviou à Assembléia Legislativa um projeto de lei, no qual se propunha a divisão da referida secretaria, que foi aprovada e promulgada em 9 de agosto de 1966, sob N° 8.541, sendo instalada a 9 de dezembro do mesmo ano, no governo de seu sucessor, Plácido Aderaldo Castelo¹³ (1966 – 1970), tendo como primeiro Secretário de Cultura Raimundo Girão.

Sendo a primeira Secretaria de Cultura criada no Brasil, tal fato provocou grande significado no segmento cultural cearense. Sobre sua estruturação inicial, comenta Barbalho:

“Integram a Secretaria de Cultura nesse momento inicial o Arquivo Público Estadual, desmembrado da Secretaria de Justiça, o Museu Histórico e Antropológico do Ceará, a Biblioteca Pública, o Teatro José de Alencar, a Casa de Juvenal Galeno e o Setor de Turismo, antes vinculados à Secretaria de Educação. Em lei de 1967 são criados e incorporados à Secretaria o Centro de Artes Visuais Casa de Raimundo Cela e o Museu de Aquiraz”. (Op. Cit., 108)

Em 1970, César Cals de Oliveira Filho é indicado para o governo do Estado, dando assim continuidade às práticas políticas clientelistas e autoritárias, tão presentes nesse período da história do Ceará e do Brasil. No ano seguinte, começa seu governo baseado no Plano de Governo do Estado do Ceará (PLAGEC), tendo como *slogan*: “Governo da Confiança”.

Durante seu governo (1971 – 1974), a Secretaria de Cultura se consolida, tendo como seu secretário Francisco Ernando Uchoa Lima. Seu plano de ação cultural tinha como preocupação básica uma participação ativa da população local no processo social, com o que se pretendia facilitar o aprimoramento das atividades culturais e sociais. Dessa forma, suas principais diretrizes eram:

- “- Criar um sistema completo e integrado no sentido de eliminar as deficiências existentes e atender as necessidades atuais e futuras;
- Atuar, conjuntamente com as unidades federais, municipais, particulares e para-estatais, ligadas ao setor, para melhor

¹³ É importante lembrar que o governador Plácido Castelo, que assumiu em 1966, com o seu Plano de Ação Integrada do Governo (PLAIG), foi “o primeiro governador a ser eleito pelo processo eleitoral de escolha indireta”. Ver Sampaio, [s.d]: 114

funcionamento do setor dentro das necessidades da população estadual;

- Divulgar as realizações do setor, visando maior participação da população, de todas as idades e condições sócio-econômicas estabelecendo, ao mesmo tempo locais adequados para suas atividades”. (PLAGEC, 1971: 248-249)

Constava, em suas metas, a intensificação das atividades primárias, como:

“- Criar um convênio com as Prefeituras, Bibliotecas Públicas nos pólos regionais, instituindo-se, no movimento de consultas, o empréstimo a domicílio;

- Desenvolver as condições de atendimento nas bibliotecas existentes, através da melhoria das instalações, aumento e renovação do acervo de livros e da capacitação do pessoal especializado;

- Promover a melhoria e conservação geral dos museus, principalmente de Fortaleza, Aquiraz e Sobral, escalonando-se o seu funcionamento, de modo compatível com a programação escolar e turística;

- Assegurar, através dos bancos oficiais, o financiamento para os artesãos, bem como a exportação externa e interna;

- Utilizar, através de convênios, os dois canais de televisão existentes, para apresentação de programas educativos, aproveitando-se, para idêntica programação, as 20 estações de rádio existentes no Estado, nos horários de maior afluência local;

- Aproveitar os teatros e auditórios existentes, em condições de funcionamento, incluindo-os na programação anual de apresentações;

- Organizar exposições e feiras de livros, cursos e exposição de pintura, escultura, etc;

- Realizar tombamento e zelar pela preservação dos monumentos históricos do Estado”. (PLAGEC, 1971:249-250)

Adauto Bezerra administrou o Estado de 15/03/1975 à 28/02/1978. A partir dessa data, por ocasião de sua renúncia, assumiu o governo, o vice José Valdemar Alcântara que procurou dar continuidade ao Plano de Desenvolvimento do Ceará (PLANDECE).

Em seu plano de ação cultural, Adauto Bezerra define cultura como um processo social dinâmico que envolve toda a coletividade. Dessa forma, a ação cultural abrange dois componentes fundamentais: os recursos materiais e os agentes produtores de cultura.

Conforme Adauto Bezerra, o planejamento, no que concerne à cultura, deveria ser orientado de forma a permitir a manifestação e apreensão do que havia de mais expressivo, seja no acervo já existente, seja na produção nova.

Sua crítica, com relação às políticas culturais anteriores, estava no fato de inexistir um planejamento que fosse firmado a partir da identificação dos problemas fundamentais, presentes na vida cultural do Estado do Ceará. Isso fazia com que os governos patrocinassem formas inadequadas de apoio, tradicionais e distanciadas de uma ação conjuntamente definida. Portanto, para Aduino Bezerra, todo o problema da área cultural era resultante da falta de programação e constatação da realidade.

Sua política de ação cultural centralizava-se em cinco pontos básicos:

- a) Preservação do patrimônio histórico-cultural;
- b) Promoção e preservação dos valores da arte e cultura popular;
- c) Criação de condições de contato povo-cultura ('Democratização da cultura');
- d) Criação de condições de aprendizado, aperfeiçoamento e trabalho, nas diversas atividades culturais;
- e) Interiorização da cultura". (PLANDECE, 1975:25)

Dentre suas metas, o artesanato e o folclore assumiam lugar de destaque. Assim, suas principais metas eram:

- Implementar o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste;
- Criar um departamento que teria como atribuição exercer atividades de preservação, conservação e restauração de monumentos arquitetônicos e obras históricas do Ceará;
- Ampliar, reformar e reestruturar os principais museus do interior do Ceará;
- Implementar 5 pólos de irradiação em municípios do interior do Estado;
- Criação da Casa de Tradições Cearenses;
- Desenvolver um sistema móvel de bibliotecas em Fortaleza;
- Promover anualmente, o Festival de Verão em Fortaleza". (PLANDECE, 1975)

Segundo Sampaio¹⁴, o ano de 1977 fechou com um saldo positivo, no tocante à área cultural, contando algumas realizações importantes:

- (...) a Secretaria promoveu o incentivo a escritores cearenses através da edição de 5 livros de autores conterrâneos, da publicação de 3 números da revista 'Aspectos' e da aquisição de livros de 25 escritores. Ajudou também a realização da Feira do Livro;
- No setor de bibliotecas foram adquiridos 1.000 volumes de livros didáticos e 10 estantes de aço para a Biblioteca Pública do Estado; implantou oito bibliotecas em cidades interioranas;
- As artes plásticas tiveram destaque através da ajuda concedida pela Secretaria a 20 exposições individuais e coletivas;
- O incentivo concedido pela Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social à arte cênica traduziu-se na ajuda às companhias

¹⁴ Ver Anuário do Ceará 77/78, p. 299-300.

de teatro enviadas pela Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, e o patrocínio da montagem e apresentação de uma peça de José de Alencar, colagem sobre peças do mesmo autor, e a montagem e apresentação de peças de autores diversos, por grupos teatrais cearenses”.

Em 15 de março de 1979, Virgílio Távora assumiu pela segunda vez o governo do Estado, com o lema: “Desenvolvimento com promoção social”, tendo como base, o seu II Plano de Metas Governamentais (PLAMEG II).

Segundo Virgílio Távora¹⁵, para o homem agir como sujeito do desenvolvimento, a ação cultural precisa estar reunida a outros níveis de valorização e realização do indivíduo. Assim, de acordo com a política cultural adotada nesse período, o homem era visto como o principal móvel de progresso cultural e econômico.

Caberia ao Estado o papel de promover e incentivar as potencialidades de criação intelectual e artística, a produção cultural em geral, isto é, levar o seu consumo por toda a sociedade, enfatizar e valorizar os elementos de identidade nacional e regional.

Os principais pontos da política cultural do governo Virgílio Távora eram:

- “- Difundir as criações e manifestações culturais;
- Estimular a criatividade e a produção cultural;
- Preservar o meio ambiente e as manifestações de valor cultural e da memória coletiva;
- Assegurar a recuperação, manutenção e instalação de equipamentos sócio-culturais;
- Formar recursos humanos capacitados”. (PLAMEG II, 1979: 130-131)

Podemos perceber que a preocupação básica na formulação das metas desse governo dirigia-se para os equipamentos sócio-culturais; assim, de um rol de imenso de metas, as principais são:

- “- Criação de bibliotecas;
- Implantar um serviço de bibliotecas ambulantes na Região Metropolitana de Fortaleza;
- Publicar a bibliografia cearense;
- Construir prédio para a instalação do arquivo público;
- Criar o Museu da Imagem e do Som;

¹⁵ Ver II PLAMEG, p. 129

- Criar o Museu de Artes e Tradições Populares do Ceará;
- Promover a produção de autores cearenses;
- Recuperar e manter edificações antigas de valor histórico, em colaboração com o Programa das Cidades Históricas do Nordeste;
- Editar o Atlas Cultural do Ceará”. (PLAMEG II, 1979: 131-133)

É importante mencionar que esse plano teve como preocupação, em um primeiro momento, dar continuidade ao projeto anterior, tentando, assim, angariar recursos financeiros que eram apresentados como principal entrave ao desenvolvimento cultural da época.

Esse período teve um grande significado para a área cultural cearense, pois foi o momento em que, além de sua nova denominação, “Secretaria de Cultura e Desporto”, ela assumiu uma estrutura mais homogênea, o que permitiu uma maior atuação na área que antes se perdia totalmente diante das outras funções da Secretaria. A Secretaria de Cultura e Desporto passou a abranger, nesse período, três departamentos: de assuntos culturais, de patrimônio cultural e de bibliografia e documentação.

Apesar de Gonzaga Mota ter sido eleito por meio de eleições diretas em 1982, interrompendo, assim, as sucessões políticas que, desde o golpe de 64, vinham sendo realizadas indiretamente, nós o incluímos dentro do grupo dos governo dos “coronéis”, em vista de seu projeto de governo ainda representar os interesses de seus antecessores.

Em seu Plano Estadual de Desenvolvimento – (PLANED), Gonzaga Mota tentou delimitar ao máximo o termo cultura por ele adotado. Com isso, desenvolvimento cultural seria

“um processo que deverá permear, integralmente, o desenvolvimento político, social e econômico do homem cearense, abrangendo a produção, distribuição, consumo e preservação dos bens culturais, bem como a formulação dos recursos humanos necessários ao planejamento e a gestão de um sistema cultural cearense”. (1983:67)

Gonzaga Mota procurava deixar claro, em seu plano de ação cultural, sua preocupação com os setores menos favorecidos da população e percebia uma concentração espacial e de classes de renda, em nível de distribuição e consumo

artístico, na qual era mínima a participação do interior do Estado no processo, a que não tinham acesso as populações de menor poder aquisitivo.

Em função dessa preocupação em democratizar o acesso à cultura aos menos favorecidos, os objetivos principais de seu plano de ação cultural eram:

- “- Promover um processo de desenvolvimento cultural voltado para a preservação e a dinamização dos valores do homem cearense;
- Integrar as ações de natureza educacional e cultural de modo que o desenvolvimento cultural seja ativado por um processo educacional e, ao mesmo tempo, constitua-se ele mesmo uma forma educacional voltada para a valorização do homem cearense;
- Desenvolver, em um processo integrado, as ações culturais e de lazer, de forma a configurá-las em um contínuo projeto e a lhes estender o raio de cobertura tanto as populações interioranas como aos segmentos menos favorecidos da comunidade cearense;
- Consolidar, no campo da cultura, do desporto e do lazer, uma prática de planejamento e gestão participativa, envolvendo em tal processo tanto as instituições e grupos culturais como os setores representativos das comunidades beneficiárias”. (PLANED, 1983:80)

Em suas principais metas, podemos perceber detalhadamente suas ações visando atingir um maior grupo de beneficiados, como, inovar em determinadas políticas culturais anteriormente esquecidas:

- “- Implementar projetos no campo da formação dos recursos humanos, visando à capacitação de técnicos para o desenvolvimento artístico, a preservação da memória e dos bens culturais, o desenvolvimento desportivo, a difusão cultural e desportiva e o lazer;
- Emprestar agressividade maior à política de preservação da memória e dos bens culturais, quer pelo desenvolvimento de um amplo projeto de educação informal que objetive a formação de uma consciência preservacionista nas populações cearenses, quer pela ampliação de seus espaços de atuação;
- Ensejar maior amplitude e substância à difusão cultural e desportiva tanto pela utilização de veículos não – convencionais (meios de comunicação de massa, particularmente a radiodifusão) como por redirecioná-la para níveis de fidedignidade maior em relação aos valores do homem cearense;
- Desenvolver uma política integrada de ‘democratização do livro’ tanto por meio da expansão e melhoramento da programação editorial, como pela criação de eficazes mecanismos de distribuição livreira e melhores condições das bibliotecas públicas, para um mais amplo consumo do livro pela população cearense”. (PLANED, 1983:81)

Infelizmente, esse foi um período em que não se obteve grandes realizações na área cultural, embora alguns concluam que sim, como, por exemplo, Dorian Sampaio que, referindo-se ao ano de 1986, afirma:

“Um ano bastante promissor, eis em termos culturais o que se pode dizer de 1986. Uma verdadeira explosão literária ocorreu no meio cultural cearense, seja no sentido pedagógico, seja no sentido da

descoberta de novos valores literários em nosso torrão. Exposições de quase duzentos novos títulos atestam de maneira inequívoca tal aceleração no processo de dotar a população de mais opções para o instrutivo lazer da leitura, uma das realidades alcançadas no cronograma da Secretaria. O Concurso Prêmio Estado do Ceará conferiu prêmios em 86 no valor de CZ\$ 35.000,00 mostrando objetivamente que a cultura, quando em seu expoente máximo, tem sua consagração reconhecida”.¹⁶

Portanto, o que se percebe nessa afirmação é que, apesar da euforia empregada nas palavras, as atividades realizadas não trouxeram nada de “novo”, de concreto, que pudesse justificar tanta empolgação e otimismo em um futuro culturalmente valorizado; mas, sim, o óbvio, realizações simples que não enriqueciam nossa realidade cultural a deixavam apenas no seu estado “natural”, de anonimato e omissão.

Por fim, podemos concluir, através dos planos governamentais, até aqui apresentados, que a política cultural no Ceará não conseguiu concretizar as metas definidas para a área cultural, faltando um maior planejamento das atividades da Secretaria de Cultura; que os planos de ações culturais terminavam por ser praticamente, salvo uma ação ou outra, uma cópia do plano anterior; via de regra, uma política cultural clientelista baseada em práticas de “apadrinhamento”, em que os benefícios não se estendem ao todo, mas, sim, a uma parte que rodeia o poder; e, ainda, que a elaboração dos planos de ação cultural foram feitos sem o devido conhecimento da realidade. No nosso entendimento, esse último ponto é o principal responsável pelos erros anteriores, ocasionando ações repetitivas e não muito significativas.

3.2 A política cultural do “governo das mudanças”

Com a ascensão política de ex-dirigentes e jovens empresários que formavam o Centro Industrial do Ceará (CIC) ao poder estadual em 1987, dá-se início a uma nova era na política cearense.

¹⁶ Ver Anuário do Ceará 86/87, p. 80.

Essa ascensão ocorreu no momento em que as bases da política tradicional cearense encontravam-se seriamente atingidas por um novo direcionamento econômico, em que as relações de trabalho não poderiam ser movidas tão somente pela relação de compadrio, mas, principalmente, pelas novas práticas capitalistas.

O empresário, Tasso Ribeiro Jereissati, tinha presidido o Centro Industrial do Ceará - CIC de 1981 a 1983, no qual alcançou grande notoriedade, pois “(...) até então não se metera em política. Desempenhava o seu mister empresarial, em cujo campo exercia forte liderança, especialmente entre os mais jovens”.¹⁷

Com essa candidatura, lançou-se o grande desafio: derrotar anos e anos de “coronelismo”, uma política tradicional que tinha como representante na luta pela manutenção do poder Adauto Bezerra.

Assim, inicia-se, em 1986, a campanha eleitoral, em que entram em cena dois extremos: de um lado, o candidato do PMDB, representando a esperança de modernização; do outro, o candidato da coligação PFL/PDS que representava a política do conservadorismo, até então vigente no Ceará.

Dessa forma, a já então saturada política dos “coronéis” foi derrotada em 15 de novembro de 1986, dando lugar a um novo modelo de política simbolizado pela bandeira das “mudanças”.

Com o “governo das mudanças”, o Ceará conseguiu destacar-se nacionalmente como um verdadeiro “fenômeno brasileiro”, sendo inclusive considerado uma “ilha da prosperidade”, devido ao crescimento do seu Produto Interno Bruto – PIB, seguido pelo aumento da renda per-cápita e de investimentos de grande porte nas áreas de indústria, comércio e turismo, sem mencionar a redução da mortalidade infantil, enfim, resguardando a imagem de um governo progressista, inovador e capaz de, realmente, mudar a imagem do Ceará como um Estado pobre, tornando-o atraente a inúmeros investimentos externos, inclusive

¹⁷ Ver Anuário do Ceará 88/89, p. 210.

multinacionais, como registrou Dorian Sampaio¹⁸: “De março de 1991 a setembro de 1994, 197 novas indústrias aportaram em território cearense com a intenção de investir. Trouxeram consigo a possibilidade de carrear US\$ 2,2 bilhões em investimentos e a geração de 43,5 mil empregos diretos e outros 172,5 mil indiretos”.

Apesar desse real crescimento econômico no início da década de 90 não ter incidido de maneira satisfatória na distribuição de renda no Ceará, visto que a miséria e o analfabetismo ainda são fatos persistentes em nosso Estado, que, com certeza, constituem um grande entrave à formulação e desenvolvimento de uma política cultural, o “governo das mudanças” adquiriu um respaldo político muito grande em virtude dessa imagem que se formou ao seu redor. Isso beneficiou, de certa forma, algumas áreas até bem pouco esquecidas, como por exemplo, a própria área cultural.

As eleições de 1986, como mencionado anteriormente, representaram a volta do pluripartidarismo, envolvendo, assim, muitos partidos e candidatos, provocando a formação de coligações em que o poder de decisão acabou ficando nas “mãos” dos grandes partidos. Filiado ao PMDB, Tasso Jereissati foi eleito governador do Estado em 15 de novembro de 1986, com a promessa de que seu governo seria o das “mudanças”.

Em seu Plano de Mudanças, Tasso Jereissati percebia que o alto índice de analfabetismo e o baixo nível econômico da população eram fatores limitantes de um processo de desenvolvimento cultural.

Para divulgar melhor as ações culturais, esse governo via como indispensável o uso dos meios de comunicação de massa e, nesse ponto, a Televisão Educativa teria grande importância.

No tocante a sua política cultural, o governo de Tasso Jereissati tinha definido alguns objetivos, como podemos constatar:

“- Preservar, difundir e ampliar os acervos museológicos, bibliográficos e documentais do Estado e conservar e restaurar bens

¹⁸ Ver Anuário do Ceará 94/95, p. 304.

móveis e imóveis de valor histórico e artístico, assim como sítios e paisagens naturais, que por seu valor se integrem ao patrimônio cultural cearense;

- Estimular o associativismo, a criatividade, a manifestação e preservação da identidade cultural das comunidades e grupos populacionais das diversas regiões e segmentos sociais no Ceará;
- Apoiar as atividades intelectuais e artísticas, promovendo o intercâmbio das manifestações culturais e facilitando sua difusão". (PLANO DE MUDANÇAS, 1987:10)

Na especificidade de suas ações, o seu Plano de Mudanças possuía uma programação prioritária de articular ações nas áreas de produção e difusão cultural, como também, atuava na área de preservação da memória cultural do Estado, tais como:

“1. Dinamização da Cultura:

- Implantar e dar condições de funcionamento a 20 Centros de Ativação Cultural – CAC’s, sendo 14 no interior e 6 na capital;
- Elaborar o Atlas Cultural do Estado;
- Estabelecer programações culturais que mobilizem a população cearense, atentando para a consolidação dos diversos grupos culturais e CAC’s implantados.

2. Apoio à Produção Cultural:

- Apoiar a realização de 30 espetáculos de teatro e dança por ano;
- Implantar o Complexo Industrial de Cinema e Audiovisual do Nordeste;
- Apoiar a gravação de 10 discos fonográficos por ano;
- Revitalizar a Casa de Cultura Raimundo Cela;
- Criar a Orquestra Sinfônica do Ceará;
- Estimular e apoiar a criação e dinamização de 03 cooperativas culturais;
- Implantar um núcleo de apoio à produção cinematográfica no Estado do Ceará.

3. Difusão e Intercâmbio Cultural:

- Divulgar o Atlas Cultural do Estado;
- Realizar anualmente, o Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro;
- Instalar e equipar um auditório para apoio à difusão do cinema e um espaço para as atividades artísticas culturais, dotando-os de recursos técnicos de projeção, sonorização e exposição;
- Premiar, anualmente, o melhor documentário cearense de curta metragem e o melhor filme brasileiro, exibidos no Festival de Cinema.

4. Preservação da Memória e dos Bens Culturais, Recuperação e Manutenção dos Equipamentos Culturais:

- Cadastrar o universo de bens culturais móveis e imóveis;
- Recuperar, preservar e reequipar 12 edificações do Patrimônio Cultural do Estado, entre museus, casas de espetáculos e bibliotecas;
- Reeditar 78 obras de autores cearenses de valor histórico, iniciando pela série ‘Pensadores do Nordeste’”. (PLANO DE MUDANÇAS, 1987:101-102)

Apesar de constatararmos uma maior clareza e amplitude na formulação das metas culturais nesse período, não podemos dizer que isso tenha significado uma avanço na área cultural, visto que as realizações permaneceram quase que

somente no âmbito das reformas, isto é, uma ação cultural voltada apenas para a estrutura física, não ocorrendo, portanto, grandes inovações, como percebe-se no relato das ações efetivadas; em que se destacam: “a recuperação e restauração do Teatro José de Alencar; as reformas dos antigos armazéns da REFFSA, da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel e do Prédio da Assembléia Provincial”. (PLANO CEARÁ MELHOR, 1991: 92)

Tendo como base o Plano “Ceará Melhor”, Ciro Gomes assumiu o governo em março de 1991. O conceito de cultura, por ele adotado, dizia que: “Cultura é um conjunto de procedimentos implementados pelos homens, numa dada sociedade que abrangem as mais diferentes formas de manifestações”. (Op. Cit., 89)

O Ceará, segundo Ciro Gomes, apesar de suas potencialidades culturais, apresenta-se como um dos Estados brasileiros mais desestruturados, no que se refere à identificação de sua realidade cultural, isto é, vivemos em um completo desconhecimento do verdadeiro perfil cultural do nosso Estado, como revela em seu plano de governo:

“Não se tem registro e memória histórica da verdadeira identidade de nosso povo, de seus hábitos e costumes cotidianos, como também com relação às suas formas simbólicas de expressão, inexistindo estudos e pesquisas sobre suas raízes e valores históricos”. (Op. cit., 89-90)

Por conseqüência do modelo econômico implantado no Brasil, no qual a importância da área cultural fica totalmente reduzida, a cultura é vista como “produção simbólica e reflexos das bases materiais”. (Op. cit., 90)

Dessa forma, o referido governo via, como primeiro desafio, a implantação de uma política cultural que intensificasse as atividades culturais em todas suas manifestações, possibilitando, assim, o acesso de toda população à área cultural.

O objetivo principal desse governo seria formular uma política que levasse a uma reflexão e conscientização da importância da cultura no desenvolvimento sócio-econômico do Estado, transmitindo essa consciência até a população e despertando, assim, seu interesse em participar ativamente das

práticas culturais. Na realização de seus objetivos, entre os quais, o levantamento das bases materiais da cultura, tornava-se primordial uma parceria com a Secretária de Educação do Estado e com outros órgãos, por exemplo, o BEC, bem como com a Televisão Educativa que passa a ser TV Cultura.

As principais diretrizes da política cultural do governo Ciro Gomes estavam focadas em ações que davam continuidade às ações iniciadas na gestão anterior, como também, na criação de projetos culturais.

- “- Conhecer detalhadamente as raízes e matrizes culturais, tentando apreender a organização social das diferentes regiões do Estado, procurando detectar e desenvolver o conhecimento dos aspectos culturais, antropológicos, através do reconhecimento e registro dos elementos culturais;
- Desenvolver atividades extra-curriculares de ‘recreação cultural’;
- Estimular o uso das bibliotecas, procurando diversificar os instrumentos pedagógicos dos acervos literários, históricos, documentais e da hemeroteca;
- Promover a construção ou adaptação de espaços físicos, onde se possam desenvolver as diversas atividades culturais;
- Criar pequenos espaços físicos, pulverizados nos bairros periféricos, para possibilitar um maior acesso dos diversos segmentos populacionais ao processo da produção cultural;
- Implantação de uma central de equipamentos para produção de vídeos e filmes de curta metragem;
- Implantação de um sistema com nova concepção museológica, objetivando reorganizar e revitalizar os museus cearenses;
- Publicação da Revista Aspectos, no sentido de divulgar a política estadual do setor, os programas e projetos, tanto da Secretaria da Cultura, quanto dos grupos e pessoa interessadas na área”. (Op. Cit., 1991:93-95)

Quanto à sua programação prioritária, podemos perceber a necessidade de conhecer a realidade cultural através de um mapeamento e o estabelecimento de convênios para estimular intercâmbios culturais.

- “- Programa de Desenvolvimento Institucional;
- Programa de mapeamento cultural;
- Programa Quatro Estações: Objetivando expandir os programas de promoção e difusão da cultura;
- Programa Descoberta e Invenções: Visando acolher e estimular a produção de tecnologias;
- Programa Parceiros e Aliados: Visando buscar convênios, acordos e normas que promovam e estabeleçam intercâmbios e roteiros de animação cultural;
- Programa Reações e Críticas: Objetivando aproveitar nas linguagens das reações e críticas a oportunidade para rever todos os programas e projetos”. (Op. cit., 1991: 95-96)

Uma das preocupações básicas desse governo residia em uma emergencial conscientização da população no que concerne à importância de preservar a história do Estado.

Vale ressaltar que, nesse período, já se pôde perceber um certo movimento em torno da cultura e um fato que merece destaque é a publicação do Censo Cultural que, sem dúvida, foi de grande importância, pois esse pode ser o primeiro passo para romper com as políticas culturais anteriores, visto que, com esse mapeamento da realidade cultural do Ceará, pode-se formular ações mais globalizantes, baseadas em fatos concretos.

Em março de 1995, presenciamos a volta de Tasso Jereissati ao governo do Estado que retornaria ao poder em uma nova reeleição que o levaria a concluir seu mandato em 2002.

Sobre o Plano de Desenvolvimento Cultural do II Governo Tasso, pode – se dizer “que é fruto de novas relações mundiais, onde, na nova realidade, a força da cultura sobrepõe-se decisivamente sobre os fundamentos da organização econômica” (Plano de Desenvolvimento Cultural, 1995: 10 – 11).

O II governo de Tasso acreditou que se desperdiçou muito investimento no passado e no presente, sendo o momento de se pensar no futuro que está na educação, pesquisa, cultura e meio ambiente.

Segundo o Plano de Governo, houve um forte crescimento do setor de serviços, despertando, assim, a necessidade urgente de uma ação cultural.

Dessa forma, esse plano tem como pretensão tentar superar as políticas, por ele vistas como paternalistas, procurando descobrir novos instrumentos de trabalho; e com isso caberia ao Estado “incentivar, ativar e democratizar os processos culturais, bem como intervir desfazendo monopólios, atenuando deformações e distribuindo oportunidades” (Plano de Desenvolvimento Sustentável, 1995: 90).

Portanto, é com esse intuito que esse governo propõe um novo modelo de política para a cultura, a qual, segundo ele, “deverá permear todas as instâncias e atender aos princípios da sustentabilidade, da visão de longo prazo, da participação e parceria da descentralização e da qualidade”. (Op. cit., 1995: 90)

Esse modelo de política cultural tinha as seguintes diretrizes básicas:

- “- Descentralização e ampliação das ações da Secretaria de Cultura e Desporto, através da criação e articulação de um Sistema Estadual de Cultura;
- Ampliação do engajamento da sociedade na definição das medidas de apoio à cultura com a criação do Conselho de Desenvolvimento Cultural;
- Criação de um núcleo de formação de gestores, agentes culturais e arte - educadores, responsáveis pelas estruturas e projetos culturais;
- Capacitação de recursos para o financiamento de projetos culturais, através de parcerias com a iniciativa privada, e com instituições públicas, municipais, federais e internacionais”. (Op. cit., 90)

Dentre outras ações da sua programação, podemos perceber a importância que o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura assumia:

1. Programa do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura:
 - Para assegurar a relação entre o mundo das idéias e o mundo terrestre, a ação cultural no centro desenvolver-se-á em torno de três linhas: criação, difusão e animação.
2. Programa de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico.
3. Programa de Desenvolvimento das Ações Culturais:
 - Dotar o Centro Cultural do Abolição de uma reserva técnica;
 - Editar livros e vídeos de artistas cearenses;
 - Dinamização das atividades da Biblioteca Pública, dos museus públicos e dos arquivos públicos.
4. Programa de Promoção e Difusão das Ações Culturais:
 - Desenvolvimento do audiovisual: Objetivando viabilizar uma política audiovisual que coloque a produção e os profissionais do Ceará nos mercados nacional e internacional, com condições objetivas de competição, garantindo retornos financeiros concretos;
 - Plano de Ação Editorial;
 - Política de Interiorização.
5. Programa de Modernização Administrativa”. (Plano de Desenvolvimento Cultural, 1995: 40-65)

O “Governo das Mudanças”, no sentido de buscar uma implementação da área cultural, procurou percorrer novos caminhos, e um dos pontos fundamentais foi o rompimento com a visão tradicional de cultura, visão essa que só veio a prejudicar qualquer pretensão de desenvolvimento de uma política cultural.

Dessa forma, a cultura antes era vista como algo não lucrativo, não merecendo, portanto, maior atenção, caindo no esquecimento e no abandono ou, quando muito, tendo que se contentar com as migalhas que lhe eram dirigidas, ou seja, no rol das políticas públicas, a cultura se encontrava em último lugar. Podemos perceber que, há alguns anos, essa mentalidade equivocada em relação à cultura vem passando transformações, porém o equívoco se apresenta de outra forma, através da qual o Estado, dentro do contexto neoliberal, vem implementando uma vigorosa parceria com o mercado para atender a demanda dos produtores culturais e artistas cearenses. É o caso da Lei de Incentivo à Cultura que surgiu no Ceará marcada pelas condicionalidades impostas pelo Capital.

3.3 A Lei Jereissati: significados e implicações

No segundo governo de Tasso Ribeiro Jereissati (1995 – 1998), foi criada em nosso Estado a Lei Cearense de Incentivo à Cultura, conhecida como a Lei Jereissati. Tal dispositivo legal (Lei nº 12.464), de 29 de junho de 1995, institui dois mecanismos de incentivo à cultura: o FEC – Fundo Estadual de Cultura e o incentivo a projetos culturais ou mecenato estadual.

Primeiramente, analisaremos o mecanismo do incentivo a projetos culturais ou mecenato estadual. Seguindo o modelo das leis de incentivo à cultura no Brasil, o governo cearense, através da Lei Jereissati, encontrou uma forma de garantir um maior investimento na área cultural através do financiamento empresarial. Com essa lei, o Estado estimula a iniciativa privada, através de incentivos fiscais, ou seja, oferece às empresas a oportunidade de abater até 2% de seu ICMS para financiar projetos culturais.

Para Cunha (2003, 15), contudo, o limite de até 2% do ICMS recolhido mensalmente de qualquer contribuinte “reduz a alguns poucos a possibilidade de fazer uso da renúncia fiscal para apoiar a cultura”.

Desde 1995, o Estado deixa de arrecadar através do ICMS uma determinada quantia para realizar o incentivo a projetos culturais por meio da Lei Jereissati. Vejamos o quadro abaixo:

QUADRO 3

LEI JEREISSATI - QUADRO ANUAL DE CEFICs DE TODOS OS PROJETOS

Ano de Liberação	Quantidade de Projetos	Valor Total de CEFIC
1995	191	4.518.145,21
1996	246	2.952.629,96
1997	262	4.780.315,49
1998	212	4.978.703,04
1999	151	3.457.366,05
2000	199	3.770.152,48
2001	218	4.670.314,50
2002	236	4.615.448,80
2003	149	3.565.737,80
2004	160	4.401.867,99
Total	2024	41.710.681,32

Fonte: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto. Coordenação da Comissão de Análise de Projetos. Fortaleza, 2004.

Quando a Lei Jereissati foi pensada na gestão de Paulo Linhares, Secretário de Cultura do segundo governo de Tasso Jereissati, assumia a função de mobilizar a classe empresarial cearense para que se sensibilizasse em investir em cultura. Somado a esse caráter pedagógico, a Lei daria oportunidades para se profissionalizar a produção cultural no Ceará que, antes de 1995, estava “tímida”, como lembra Barbalho (1998:214): “A profissionalização da cultura no Ceará continua acanhada, e só agora, com vinte anos de atraso, as últimas administrações da Secretaria procuram reverter o quadro, formando interessados em atuar nas diversas esferas da produção cultural”.

Na tabela abaixo, contabilizamos as 10 empresas que mais investiram em cultura no Ceará de 1996 a 2004.

Tabela 2

Lei Jereissati – Ranking das melhores empresas baseado nos CEFICs

Empresa	Valor em CEFIC
COMPANHIA ENERGÉTICA DO CEARÁ - COELCE	15.517.358,40
TELEMAR NORTE LESTE S/A	9.910.981,74
PETRÓLEO BRASILEIRO S/A – PETROBRÁS	2.230.931,10
TELECEARÁ CELULAR S/A	1.693.748,98
AVON COSMÉTICOS LTDA	840.000,00
CERVEJARIA ASTRA S/A	472.141,60
NORSA REFRIGERANTES LTDA	407.306,02
LOJAS PARAISO LTDA	275.357,89
J. MACEDO ALIMENTOS S/A	267.952,00
C & A MODAS LTDA	212.250,00

Fonte: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto. Coordenação da Comissão de Análise de Projetos. Fortaleza, 2004.

Nos primeiros anos da Lei Jereissati, percebeu-se uma grande mobilização da classe empresarial para o investimento em cultura via *marketing* cultural, porém de 2002 para cá, esse interesse reduziu-se bastante visto que, somente 11 empresas liberaram CEFICs em 2004, comparativamente a 158 empresas no ano de 1996.¹⁹

A denominação *mecenato* estadual não está presente no texto da legislação cearense, mas sua utilização restringe-se ao entendimento da sistemática

¹⁹ Ver relatório do Ranking das melhores empresas baseado nos CEFICS da Secult.

de apoio a projetos culturais, feita por contribuintes do ICMS, em troca de abatimento do referido imposto.

De acordo com Cunha (Op. Cit., 15), o princípio do mecenato cearense consiste

“em que o Estado renuncia à parte do imposto que tem o direito de cobrar, para que a pessoa beneficiada com esta renúncia apóie um projeto cultural, assumindo, porém, a obrigação de somar a este recurso mais uma fatia do seu patrimônio. Em contrapartida, o apoiador do projeto cultural recebe em retorno (conforme o caso) publicidade, bens ou direitos sobre o projeto”.

Leitão (Op. Cit., 120), atual Secretária de Cultura do Governo Lúcio Alcântara, denuncia esse modelo desvelando os limites do nosso mecenato, argumentando, criticamente, nesses termos:

“É absolutamente compreensível que, dentro dos interesses absolutamente imediatistas de mercado, o empresário não vá investir recursos numa atividade experimental ou de pesquisa de linguagem artística, interessando-se, quando muito, pela arte – produto já testada, de larga inserção na mídia e nem sempre de mérito artístico. Portanto, as leis de incentivo cultural também concorrem para um certo modo mercantilista de fazer arte, sua vulgarização e todas as caricaturas, malefícios e distorções que daí advêm”.

Barbalho (2004, 153) denuncia também esse processo ao afirmar que

“(...) Projetos em áreas tradicionalmente com pouca e nenhuma repercussão junto aos meios de comunicação e ao grande público, como as artes cênicas e música erudita, ou os projetos de experimentação de linguagem, de qualquer que seja área, encontram muitas dificuldades para captar recursos pelas leis de incentivo federais, estaduais e municipais.

O resultado é que os criadores passam cada vez mais a ter que adequar suas criações à lógica mercantil e midiática. Antes de tudo, ensinam os manuais de *marketing* cultural, faz-se necessário conhecer o público consumidor, as empresas voltadas para esse público, o interesse da mídia pelo projeto, fazer pesquisas quantitativas e qualitativas...”.

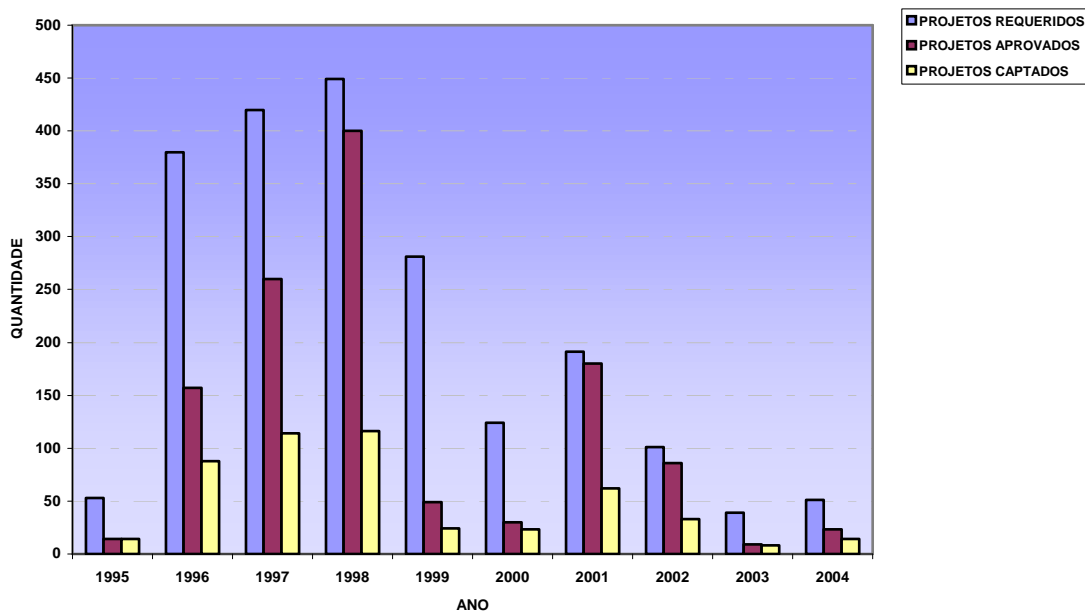
Nos gráficos abaixo, veremos que o volume de projetos requeridos, aprovados e que conseguiram captação de recursos tem diminuído desde de 1998, o ano de apogeu da Lei Jereissati. Outra grave distorção encontrada é que nem todos projetos requeridos são aprovados e, muito menos, conseguem captação de recursos.

Vejamos o gráfico 4 referente à quantidade de projetos requeridos, aprovados e captados de 1995 até 2004. (dados consolidados em 17-01-2005)²⁰

²⁰ Ver, em Anexo, a Comunicação Interna da Comissão de Análise de Projetos da Secult.

Gráfico 4

Lei Jereissati – Projetos requeridos, aprovados e captados (Quantidade)



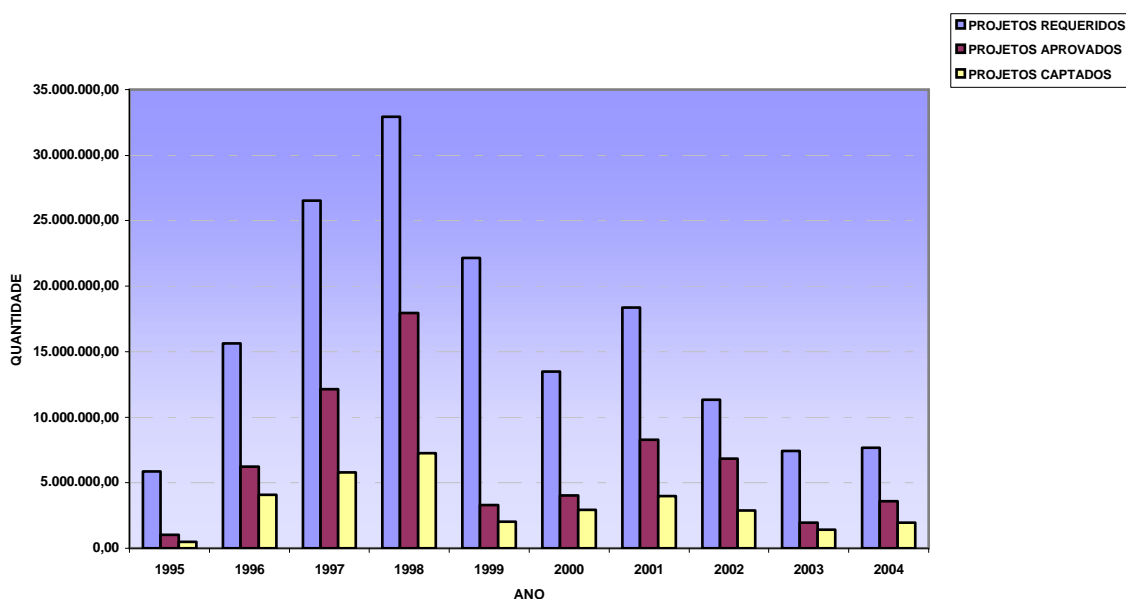
Fonte: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto. Coordenação da Comissão de Análise de Projetos. Fortaleza, 2004.

O gráfico seguinte apresenta a mesma distorção, referente aos projetos requeridos, aprovados e captados baseado na quantidade em valores monetários de 1995 a 2004. (dados consolidados em 17-01-2005)²¹

Gráfico 5

Lei Jereissati - Projetos requeridos, aprovados e captados (Quantidade R\$)

²¹ Idem



Fonte: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto. Coordenação da Comissão de Análise de Projetos. Fortaleza, 2004.

Tomando por base a realidade do *marketing* cultural incentivado desenhada acima por Barbalho, podemos constatar que as empresas organizam suas estratégias de vendas associadas à promoção cultural, ou ainda restringem a aprovação de projetos condicionando-os aos maiores retornos de marca que possam alcançar.

Usando uma terminologia marxista, há uma verdadeira luta de classes, ou um desigual embate entre os empresários que financiam a cultura e os artistas e produtores culturais criadores de seus projetos. De um lado, os empresários detentores dos recursos, ávidos por clientes e retornos financeiros para que prosperem seus negócios, têm o poder determinar quem serão os beneficiados com suas verbas. Do outro, os artistas possuidores de suas obras, suas produções e suas criações, necessitam se comunicar com o mundo e se expressar para ele. Como resguardar nesse contexto, a autonomia? O quanto o artista deverá ceder de seus propósitos para adequar-se aos propósitos do empreendedor privado e do mercado?

Além da concorrência entre os grandes projetos culturais vinculados às estratégias de marketing de grandes empresas e os pequenos projetos culturais

originados de produtores independentes ou fracamente associados, Cunha (Op. Cit., 44) revela todo o calvário que o produtor cultural cearense deve passar para conseguir seu patrocínio artístico:

“Na prática, o mecenato cearense tem, sinteticamente o seguinte perfil: 1) o produtor cultural apresenta um projeto à SECULT; 2) a SECULT, dentro de 3 (três) dias, encaminha o projeto à CAP; 3) no prazo de 120 (cento e vinte) dias, aprovado o projeto, a CAP autoriza o proponente a captar recursos junto aos contribuintes do ICMS, por uma das modalidades previstas; 4) encontrando incentivador (es), o proponente do projeto pede a este(s) uma declaração de aceitação de incentivo, na qual fixará (ão) o montante de recursos com que apoiará (ão) o projeto; 5) a declaração de aceitação de incentivo é remetida à SEFAZ, a fim de que seja averiguada a regularidade fiscal do(s) incentivador (es) e também do proponente; 6) constatada a regularidade fiscal do(s) incentivador (es) e do proponente, a SEFAZ expede os respectivos Certificados Fiscais de Incentivo à Cultura (CEFIC); 7) os CEFICs, após passarem pela SECULT e pelo proponente, chegam às mãos do(s) incentivador (es) para que com eles realize(m) os abatimentos devidos no ICMS; 8) ao receberem os CEFICs, o(s) incentivador (es) repassam a verba respectiva ao proponente do projeto, contra a entrega de recibo com firma reconhecida; 9) o proponente deposita o incentivo em conta bancária específica, para poder movimentá-lo, na realização do projeto; 10) findo o projeto (ou mesmo durante este), o proponente presta as contas devidas à comissão competente”.

A burocracia inviabiliza também a democratização do acesso aos recursos, pois é enganoso afirmar que através da Lei Jereissati qualquer produtor cultural pode fazer um projeto, submetendo-o ao poder público e, posteriormente, junto aos empresários, conseguir patrocínio.

Barbalho (Op. Cit., 153) corrobora com essa idéia ao afirmar que:

“A exigência de profissionalização crescente por parte dos artistas, que agora devem contar, de preferência, com uma equipe de profissionais de apoio (produtor, captador de recursos, pesquisador, profissional de *marketing* ...) reforça outra desigualdade: a dos criadores que não possuem um nível mínimo de assessoria. Os motivos podem ser vários: atuarem em pequenas cidades onde não existem estes profissionais, não possuem capital para contratar assessores, não deterem capital cultural que os habilitem a compreender as novas regras do campo etc. Mas o resultado é o mesmo: tendo que concorrer pelas mesmas fontes de financiamento, os micro-empresários da arte perdem a competição para os macros”.

Ainda sobre a democratização do acesso aos recursos via Lei Jereissati, no quadro abaixo, podemos visualizar, detalhadamente, a inoperância desse mecanismo de incentivo à cultura em 2004. Podemos constatar que, além de

não cobrir todas as áreas de atuação artística que precisam de recursos, a Lei Jereissati está reduzindo o número de beneficiados por área.

QUADRO 4

Lei Jereissati – Quadro de resumos de projetos captados por área e ano de aprovação

2004		
Área	Qtde	Valor
ARTES CÊNICAS	4	321.135,00
EDITORAÇÃO DE PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS DE CUNHO CULTURAL	1	741.900,00
FOTOGRAFIA, CINEMA E VÍDEO	2	233.050,00
MÚSICA	5	646.560,00
PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO	1	10.904,00
PESQUISA CULTURAL E ARTÍSTICA	1	15.000,00
Soma da Área:	14	1.968.549,00

Fonte: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto. Coordenação da Comissão de Análise de Projetos. Fortaleza, 2004.

Neste quadro, podemos observar que o volume de projetos captados em 2004 é insignificante face à demanda por recursos dos produtores culturais e artistas cearenses, pois é inconcebível que, na área de fotografia, cinema e vídeo, por exemplo, somente dois projetos conseguiram recursos. Essa limitação de verbas provoca no cinema cearense uma redução na produção de filmes na categoria longa-metragem. Para que eles possam ser realizados, é preciso, muitas vezes, não só captar recursos em diferentes leis de incentivo, como também, fazer parcerias com organismos e governos internacionais. Karam (2005:1) relata a dificuldade que um cineasta cearense enfrenta, atualmente, na produção de um filme de longa metragem.

“As filmagens tiveram início dia 18 de janeiro e, além de Aquiraz, percorreram locais como Praia Mansa, Praia de Iracema, Jacarecanga e o Centro de Fortaleza ...

(...) O longa, que conta com o apoio das leis Rouanet, do Audiovisual e Jereissati, está orçado em R\$ 1,7 milhão. Os patrocinadores são: Correios, Eletrobrás, Fábrica Fortaleza, Agripec, BNDES, Banco do Nordeste e Coelce”. Além disso, conta com o aporte de Cuba em

serviços, equipamentos e atores cubanos que ficam por conta do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica).

Devido à íntima relação que a Lei Jereissati possui com o mercado, os produtores culturais cearenses são obrigados a utilizar e dominar três linguagens na elaboração de um projeto cultural: a primeira para o público consumidor do produto cultural – uma linguagem estética; a segunda, para o órgão público ao qual está se dirigindo (SECULT) – uma linguagem jurídica; e a terceira, para os potenciais patrocinadores – uma linguagem empresarial. Dentro desse contexto, ironicamente, pressupõe-se que o *marketing* incentivado provocou uma mudança cultural nas empresas tornando-as “sensíveis” para financiar a cultura, enquanto, os artistas passaram a “entender” a cultura organizacional das empresas, ou seja, a forma como elas conduzem seus negócios.

Outro aspecto a ser analisado na Lei Jereissati refere-se ao Fundo Estadual de Cultura. As quantias depositadas no FEC representam o que as empresas disponibilizam para a cultura sem retorno de *marketing*.

Barbalho (Op. Cit., 141) explica melhor esse outro mecanismo de incentivo cultural dizendo que:

“A Lei Jereissati permite aos contribuintes do ICMS que apoiarem financeiramente os projetos aprovados pela SECULT a dedução de até 2% do imposto pago mensalmente. O apoio pode ser direto ao proponente ou em favor do Fundo Estadual de Cultura (FEC), instituído pela mesma lei. Por meio do FEC, a SECULT se habilitava captar recursos junto ao empresariado, podendo, assim, aumentar sua dotação orçamentária²²”.

Segundo o Art. 4º da Lei Jereissati, os recursos que compõem o Fundo Estadual de Cultura vêm de “subvenções, auxílios e contribuições oriundas de organismos públicos e privados; transferências decorrentes de convênios e acordos; doações de pessoas físicas e jurídicas, públicas e privadas, nacionais, estrangeiras e internacionais; outras receitas”²³.

²² De acordo com Cunha (2002) em termos de dotação orçamentária a SECULT consegue abocanhar a parcela de 1% dos gastos do orçamento estadual. Comparativamente com os 0,04% que o Ministério da Cultura tem para gastar do orçamento nacional, a SECULT tem sorte consideravelmente melhor.

²³ Ver Art. 4º da Lei 12.464/95.

Segundo matéria publicada na Revista “Prêmio Delmiro Gouveia – As maiores & melhores do Ceará” (2004:42), a Companhia Energética do Ceará (Coelce) é um exemplo clássico de financiamento à cultura, de valores transferidos ao Fundo Estadual de Cultura:

“Ao longo dos anos, a Coelce consolida-se como uma das empresas que mais apostam na cultura e no desenvolvimento do Ceará. Os investimentos na área social, no público interno e na sociedade, somaram R\$ 64 milhões em 2003, conforme o balanço social enviado ao Prêmio. De janeiro a outubro de 2004, a empresa já aplicou mais de R\$ 4 milhões apenas em projetos socioculturais por meio de recursos próprios e do Fundo Estadual da Cultura (FEC).

(...) Sociedade anônima de capital aberto, privatizada em abril de 1998, a companhia é controlada pelo Consórcio Distriluz Energia Elétrica S/A, formado pelas empresas Endesa España S/A, Chilectra S/A e Companhia de Eletricidade do Rio de Janeiro (Cerje)”.

Apesar da “generosidade” das empresas em investir na cultura aplicando seus valores diretamente no FEC, o gráfico abaixo revela, detalhadamente, que esses recursos, disponibilizados desde 1996, reduzem-se drasticamente em 2003.

Tabela 3

Lei Jereissati – Fundo Estadual de Cultura – FEC 1996/2003

Ano	Quantidade de Projetos Aprovados	Recursos Disponibilizados
1996	29	775.295,99
1997	52	1.230.722,00
1998	35	854.495,28
1999	47	1.387.948,56
2000	37	1.534.870,10
2001	35	2.379.802,70
2002	38	4.532.957,59
2003	15	560.000,00
	288	13.256.092,22

Para Cunha (Op. Cit., 31) todas as fontes indicadas que compõem o FEC são instáveis “pela razão de que se encontram sempre condicionadas a um determinado fator – sendo este, quase sempre, a vontade de uma ou de várias pessoas”.

Os recursos recolhidos pelo FEC destinam-se ao “funcionamento de projetos culturais apresentados pelos órgãos municipais e estaduais de cultura ou por entidades culturais de caráter privado, sem fins lucrativos²⁴”. O FEC financia até 80% do custo total do projeto cultural, sendo os 20% restantes contrapartida do proponente.

O Governo Estadual controla, totalmente, a gestão do FEC, pois ele é composto por uma Comissão Gestora que é “presidida pelo Secretário da Cultura e Desporto e composta por dois servidores da SECULT e um servidor da SEFAZ²⁵”.

3.4 Análise de dados

Antes da apresentação dos resultados de nossa pesquisa de campo, é preciso descrever a metodologia adotada. O primeiro problema enfrentado, a esse respeito, foi quanto à definição da amostragem, em vista da quantidade de sujeitos envolvidos na aplicação do questionário.

Para Lakatos e Marconi (1999: 23), definir a amostragem “é escolher a parte (ou amostra), mais representativa possível do todo e, a partir dos resultados obtidos, poder inferir, o mais legitimamente possível, os resultados da população total, se esta fosse verificada”.

Vergara (1997) apresenta dois tipos de amostra: a probabilística, baseada em procedimentos estatísticos, e a não probabilística. A amostra não probabilística pode ser selecionada por acessibilidade ou tipicidade. Na amostra por

²⁴ Ver Art. 3º da Lei 12.464/95.

²⁵ Ver Art. 9º do Decreto Lei nº 23.882/95

acessibilidade, os sujeitos são definidos pela disponibilidade de participar da pesquisa, a amostra por tipicidade é constituída pela seleção de elementos que o pesquisador considere representativos da população-alvo, o que requer profundo conhecimento da população.

Na perspectiva apresentada por Mattar (1996), as amostras não probabilísticas podem ser: por quotas; por conveniência, (como indica Vergara – por acessibilidade); intencional (que se assemelha à tipicidade), supondo o autor que, com um bom julgamento e estratégia adequada, podem ser escolhidos casos que satisfaçam as necessidades da investigação.

Baseado no critério da amostra não probabilística por tipicidade, definimos nossas sujeitos da pesquisa, apoiados na condição de agrupar 14 artistas e/ou produtores culturais que conseguiram captação de recursos através da Lei Jereissati nos respectivos segmentos em que atuam. Todos os sujeitos envolvidos na pesquisa responderam um questionário de 15 perguntas, sendo uma delas aberta, na qual eles podiam expressar sua opinião livremente. Os segmentos artísticos envolvidos foram das áreas de Artes Cênicas, Cinema e Vídeo, Literatura, Artes Plásticas, Folclore, Editoração de publicações periódicas de cunho cultural e informativo, como também, um produtor cultural.

Optamos pela diversidade de segmentos para que o confronto das respostas identificasse os mais variados posicionamentos dos sujeitos frente às questões colocadas e, principalmente, para que este estudo pudesse contribuir como reflexão para as pessoas que lidam com tais ferramentas.

Partindo da construção teórica do objeto do estudo, o campo é o lugar primordial, ocupado pelas pessoas e grupos que convivem numa dinâmica de interação social. Essas pessoas e grupos são sujeitos de uma determinada história a ser investigada. Para Minayo (1994:54), “o campo torna-se um palco de manifestações de intersubjetividades e interações entre pesquisador e grupos estudados, propiciando a criação de novos conhecimentos”.

O questionário caracteriza-se por uma série de questões apresentadas ao respondente, por escrito. Pode ser aberto, pouco estruturado, ou não, fechado ou estruturado. No questionário aberto, as respostas são livres; no fechado, o respondente faz escolhas, ou pondera, diante de alternativas apresentadas, como explica Vergara. (Op. Cit., 53)

A entrevista é uma situação relacional, por excelência; a expressão e produção das práticas discursivas aí situadas são compreendidas também como a interação dos integrantes, incluindo o pesquisador: pessoas ativas no processo de produção de sentidos. Passa, assim, a ser reconhecida como um processo de interação dialógica, usando o argumento de Spink e Menegon (1999).

Os dados primários foram coletados com o propósito de atender às necessidades específicas da pesquisa. Somente um questionário foi aplicado na fase do pré-teste, portanto em reduzida amostra, sendo preenchido por um sujeito integrante do grupo de Teatro. As informações coletadas em campo foram compiladas e analisadas com a nossa orientadora, comprovando a eficiência dos instrumentos que, com o apoio do método adotado, possibilitaram validar e/ou refutar os pressupostos da pesquisa ainda em fase de elaboração. Os mesmos instrumentos foram aplicados no trabalho final. Conservados os conteúdos, reduziu-se o número de questões e a redação de alguns itens sofreu pequenas alterações. Ao final, o questionário constou de um elenco de 15 questões, sendo uma delas, de ordem subjetiva. (Roteiro em anexo)

Os questionários foram aplicados pelo pesquisador, nos locais e horários escolhidos pelos próprios sujeitos, atendendo às conveniências de tempo e rotina. Em três aplicações de questionário, os respondentes não receberam o pesquisador, sendo duas respostas enviadas por e-mail e um por fax. Nos onze casos restantes, o questionário foi aplicado individualmente.

Segundo Spink (1999), o anonimato é um mecanismo de proteção que implica a não revelação de informações que possibilitem a identificação dos participantes. É freqüentemente compreendido como confidencialidade, ou como compromisso ético. Apesar de ter sido reservado no questionário espaço para que o

sujeito da pesquisa identificasse seu nome, garantimos ao entrevistado o sigilo quanto à identificação. Resguardados os nomes, criamos uma convenção para identificar os indivíduos entrevistados com a seguinte conformação: para os sete proponentes de projetos ligados à área de atuação artística cinema e vídeo adotamos as letras de “A” a “G”; para os dois ligados à área de editoração de publicações periódicas de cunho cultural e informativo, adotamos as letras de “H” e “I”; para o envolvido com à área de artes plásticas, a letra J; para o depoente ligado ao folclore, a letra K; para o entrevistado ligado ao teatro, a letra L; para o relacionado à área da literatura, a letra M; e, finalmente, para o respondente ligado à área da produção cultural, a letra N. Garantido o anonimato dos sujeitos da pesquisa, protegemos os mesmos cuidando da integridade e veracidade das informações fornecidas.

Para melhor visualização e interpretação dos resultados, apresentaremos os dados obtidos através de quadros.

QUADRO 5

Sujeitos da pesquisa x quantidade de projetos submetidos e captados

Sujeitos	Projetos	submetidos	captados
A		01	01
B		02	02
C		01	01
D		04	01
E		01	01
F		03	02
G		01	01
H		02	02
I		03	03
J		01	01
K		04	02
L		+ de 10	03
M		04	04
N		+ de 10	todos

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 4 e 5)

Os sujeitos L e N foram aqueles que mais freqüentemente submeteram projetos. Na ocasião da entrevista, constatamos que, no primeiro caso, o respondente se identificou como um “empresário” cultural, pois era de seu costume elaborar projetos e apresentá-los ao Estado a fim de concretizar suas produções teatrais. Além disso, o tempo de sua atuação artística teve início em 1989, sendo este fator, determinante, para que ele tivesse maior volume de projetos submetidos. Vale destacar, contudo, que apenas três dos referidos projetos, conseguiram captar recursos.

O respondente N é conhecido no meio artístico como um produtor cultural. A facilidade, somada à regularidade de realização de projetos culturais, parece ter sido determinante na captação de todos os seus projetos. Alguns dos eventos por ele propostos já fazem parte do calendário cultural da cidade, por isso, recebem por parte da Secult, rápido aval.

Constamos, a partir de nossos dados, que os demais não possuem a mesma oportunidade que esses dois respondentes, configurando, assim, uma distorção no tocante ao privilegiamento de determinados segmentos culturais ou produtores, em detrimento de outros.

O quadro seguinte trata do tempo de realização do projeto. Entende-se por realização, o período desde o início da concepção do projeto até a finalização da divulgação do produto cultural. É importante lembrar que tomamos como referência o último projeto submetido pelo entrevistado à Lei Jereissati.

QUADRO 6

Tempo na realização de projeto

Realização	Nº cit.	Freq.
menos de um mês	0	0%

de um mês a seis meses	2	14,29%
de seis meses a um ano	3	21,43%
mais de um ano	9	64,28%
Total	14	100%

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 6)

Esse quadro revela que a maioria dos proponentes entrevistados leva mais de um ano para realizar seus projetos culturais. Um problema debatido com muitos dos entrevistados foi que os valores disponibilizados pelos CEFICs chegam com atraso, ocasionando uma defasagem em relação à “inflação” dos custos dos projetos.

O próximo quadro contabiliza o tempo que o proponente espera pela aprovação de seu projeto, desde a data inicial de apresentação à CAP.

QUADRO 7

Tempo de espera pela aprovação do projeto

Aprovação	Nº cit.	Freq.
menos de um mês	0	0%
de um mês a seis meses	6	42,86%
de seis meses a um ano	7	50%
mais de um ano	1	7,14%
Total	14	100%

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 7)

Em relação à espera pela aprovação dos projetos, percebe-se que esse período raramente excede de um ano, tratando-se de um tempo razoável para que o proponente saiba se seu projeto teve aprovação ou não.

O quadro 8 revela que o tempo necessário para conseguir captação de recursos, geralmente, leva mais de um ano. Dependendo da habilidade na captação esse tempo é reduzido. Em muitos projetos culturais, esse critério é, muitas vezes, decisivo na qualidade do produto cultural.

QUADRO 8

Tempo de espera pela captação de recursos

Tempo de espera pela captação de recursos	Nº cit.	Freq.
menos de um mês	3	21,43%
de um mês a seis meses	3	21,43%
de seis meses a um ano	2	14,28%
mais de um ano	6	42,86%
Total	14	100%

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 8)

Já o tempo que o proponente precisa para conseguir seus patrocinadores torna-se relativo a uma série de fatores que independem da Lei Jereissati, conforme indica o quadro 9.

QUADRO 9

Responsabilidade pela captação de recursos

Responsável pela captação de recursos	Nº cit.	Freq.
você mesmo	8	57,15%
uma agência de captação de recursos	0	0%
um profissional de captação de recursos	3	21,43%
outra resposta	1	7,14%
você mesmo e um profissional de captação de recursos	1	7,14%
você mesmo e outra resposta	1	7,14%

Total	14	100%
-------	----	------

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 9)

Os pequenos projetos, geralmente, não precisam da intermediação desse tipo de apoio profissional na área de captação, porém é de conhecimento dos produtores culturais cearenses que estes profissionais são os que mais lucram na realização de eventos e/ou obras que necessitam de seus serviços. É importante lembrar que o respondente C escreveu “várias pessoas” no item “outra resposta” e o respondente N, além do item “você mesmo”, escreveu “pessoas da equipe” em “outra resposta”. Já no caso do respondente G, este indicou os itens “você mesmo” e “um profissional de captação de recursos”.

Outra questão polêmica é sobre a suficiência do recurso captado via Lei Jereissati. O quadro abaixo revela que a maioria dos entrevistados considera esse recurso insuficiente.

QUADRO 10

Suficiência do recurso captado

Suficiência do recurso captado	Nº cit.	Freq.
sim	6	42,86%
não	8	57,14%
Total	14	100%

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 10)

O quadro 11, por sua vez, mostra que a maioria dos entrevistados não está informada sobre os critérios de avaliação da CAP. Isso não faz diferença, pois muitos projetos são escolhidos por razões que os proponentes desconhecem.

QUADRO 11

Conhecimento de critérios de avaliação da CAP

Conhecimento de critérios de avaliação da CAP	Nº cit.	Freq.
sim	6	42,86%
não	8	57,14%
Total	14	100%

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 11)

No quadro 12, contudo, percebemos um perfeito equilíbrio nas respostas em relação à concordância ou não com os critérios de avaliação da CAP.

QUADRO 12

Concordância com os critérios de avaliação da CAP

Concordância com os critérios de avaliação da CAP	Nº cit.	Freq.
sim	6	42,86%
não	6	42,86%
sim e não	1	7,14%
não respondeu	1	7,14%
Total	14	100%

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 12)

É interessante observar que, quanto a esse item, os entrevistados usaram, generosamente, o espaço do questionário reservado às observações.

Alguns, por exemplo, questionaram a extrema valorização do critério da “regionalização” nas avaliações dos projetos feitas pela CAP. Na opinião de um entrevistado, “a regionalização extrema trava os roteiros e afunila as idéias de novos produtores e realizadores”. Outro declarou simplesmente não concordar com a limitação dos temas aos valores regionais.

Duas observações identificaram que os critérios se tornaram mais técnicos. Já outros dois proponentes escreveram que não conheciam os critérios de avaliação da CAP.

É interessante, ainda, registrar duas opiniões que expressam confiança no processo de avaliação dos projetos: "a análise é feita por profissionais competentes e que conhecem a elaboração de projetos facilitando assim a análise dentro dos critérios exigidos", na opinião de um entrevistado. Conforme expressou outro: "não existe politicagem e não precisei de padrinhos para aprovar os meus projetos".

Por outro lado, algumas observações mostraram desconfiança no processo de avaliação da CAP. Para um dos depoentes, por exemplo, "o segmento folclórico não recebe uma atenção melhor na hora de aprovar valores", enquanto outro avalia que os critérios deveriam ser mais claros e os projetos analisados de acordo com eles.

Por fim, seguindo a avaliação de um dos entrevistados: "Falta mais organização nos critérios de aprovação".

De todo modo, vale observar que apesar das deficiências apontadas neste trabalho, sobre a Lei Jereissati, os produtores culturais entrevistados consideraram que a melhor forma de financiamento de projetos culturais seriam, de fato, as leis de incentivo. Senão, vejamos o quadro 13 abaixo:

Quadro 13

Melhor forma de financiamento de projetos culturais

Melhor forma de financiamento	Nº cit.	Freq.
incentivado (através das leis de incentivo)	5	35,72%
direto (financiado diretamente pelas empresas)	0	0%
estatal (financiado diretamente pelo dinheiro público)	1	7,14%

auto – financiado (recursos decorrentes de bilheteria e outros)	0	0%
outra resposta	4	28,57%
incentivado e estatal	3	21,43%
incentivado e direto	1	7,14%
Total	14	100%

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 13)

As observações registradas no item “outra resposta” são divergentes, pois apontam alternativas distintas para o financiamento dos projetos culturais.

Na opinião de um proponente, o financiamento “depende do formato e objetivo do projeto”, para outro, “uma combinação entre o incentivo e o investimento deverá ser a tendência de captação de recursos no futuro, aumentando a contrapartida das empresas e o compromisso dos produtores com a qualidade dos produtos culturais”, já um terceiro entrevistado defende que o financiamento deveria ser feito “por edital como está sendo feito agora”.

É oportuno registrarmos, ainda, a idéia de um informante que acredita “que as formas de financiamento acima citadas são todas bem vindas, haja vista a grande dificuldade de sustentabilidade dos projetos culturais”.

Contraditoriamente, porém, no quadro 14 podemos perceber claramente que, para a grande maioria dos entrevistados, a Lei Jereissati não atende a demanda por recursos que os produtores culturais cearenses necessitam para realizar seus projetos.

QUADRO 14

Atendimento da demanda dos produtores culturais cearenses

Atendimento da demanda dos produtores culturais cearenses	Nº cit.	Freq.
sim	2	14,29%

não	12	85,71%
Total	14	100%

Fonte: resultados da pesquisa de campo – questionário (item 14)

Todas as opiniões registradas abaixo confirmam a deficiência no atendimento da demanda aos produtores culturais cearenses via mecanismo de incentivo cultural da Lei Jereissati.

Para um proponente, existe um desequilíbrio entre o “montante do valor dos projetos e um limite que, de longe, é insuficiente para a demanda”. Complementando a idéia acima, um entrevistado declarou que esse limite de “recursos (2% do ICMS) nunca foi repassado na sua totalidade”, mesmo considerando, como apontou outro entrevistado, que esses “recursos são limitados por decreto, de acordo com os interesses da administração”.

A mesma distorção foi assinalada, ainda, por um outro respondente que opinou: “os mecanismos da Lei funcionam, porém a limitação dos recursos impede a execução da maioria dos projetos não havendo um equilíbrio entre os projetos aprovados e o montante liberado mensalmente pelo governo”. A saída deveria estar numa melhor operacionalização, “principalmente na liberação dos recursos”, conforme diferenciado entendimento de um dos entrevistados.

Por último, sintetizamos as respostas do item 15 do questionário referente à seguinte pergunta: “quais as maiores dificuldades que o artista enfrenta para realizar seus projetos via Lei Jereissati?”.

Uma dificuldade apontada refere-se “à falta de critérios para liberação de CEFICs”, pois, mensalmente, seriam liberados seguindo critério algum, “a não ser os interesses de Secult”, conforme um produtor cultural que exemplifica sua denúncia, explicando que seu “projeto foi aprovado em 1997”, e que “em 1998 já tínhamos captado grande parte do orçamento”, porém “somente esse mês (janeiro 2005) foi liberada a última parcela”.

Essa mesma dificuldade também foi lembrada por um entrevistado, pois “a demora para disponibilizar os recursos captados atrapalham todo o organismo de produção”, já que “os preços dos processos de produção e pós-produção sobem periodicamente”. Para ele, “os recursos disponibilizados não acompanham” e, além disso, para outro, “o percentual é baixo”.

Um entrevistado corrobora com a idéia acima avaliando que essa distorção é causada pela “falta de continuidade no repasse da verba inviabilizando as ações desenvolvidas e programadas para serem executadas no tempo determinado pelo projeto”, ou seja, “não se observa uma ordem cronológica”, como afirma também de um dos nossos de sujeitos de pesquisa.

Ainda sobre o mesmo problema, segundo outra opinião, a questão é melhor esclarecida, pois “uma vez firmado o interesse da empresa em investir no projeto”, isso “não assegura que o aporte será feito, devido ao limite mensal dos recursos, interferindo no cronograma de execução, desmotivando os produtores e pondo em desgaste a relação produtor/empresa patrocinadora”.

Por fim, sobre essa mesma dificuldade de patrocínio, um proponente responsabiliza a “burocracia” existente nas empresas, o que inviabilizaria a liberação de recursos.

Um outro aspecto interessante levantado por três produtores culturais entrevistados foi a necessidade de uma “política voltada para os empresários sobre as vantagens de investir em cultura”, pois “falta à Secult divulgar mais a Lei Jereissati”, ou seja, “a Secult deveria trabalhar melhor a Lei, com as empresas”.

Por último, dois informantes defendem que faltam “maiores esclarecimentos aos proponentes”, como também, um “conhecimento referente à logística da lei e seus mecanismos da legislação específica”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que estudar a cultura? Será este um tema vasto, complexo e de definição? Refletir sobre cultura é pensar sobre a própria sociedade, sobre as suas expressões e significados, sobre legitimidade de comportamentos e valores. A cultura, com sua presença extremamente útil, destaca-se no mundo dos homens, embora sua presença possa parecer dispensável para a grande maioria. Por ser tão presente, não se lhe atribui valor. É tão complexa que se poderia aconselhar não discuti-la, nem ocupar-se em tentar compreendê-la.

Com esse desafio, procuramos direcionar esforços para manter um foco mais restrito, orientado para compreender, à luz de um referencial marxiano-lukacsiano, como a cultura foi financiada pelo Estado do Ceará através da lei de incentivo à cultura no Ceará denominada de Lei Jereissati. Dentro dessa perspectiva, elegemos que nossa investigação se limitaria a discutir como se dá o acesso aos recursos e, conseqüentemente, sua distribuição aos produtores culturais cearenses.

Este estudo confirma a hipótese inicial: a Lei Jereissati é, essencialmente, uma forma adotada pelo Estado cearense para desresponsabilizar-se de investir na cultura, pois as maiores beneficiadas são as empresas que lucram em forma de isenção fiscal e de retorno de imagem.

Além da confirmação da hipótese inicial tecemos as considerações que seguem:

O acesso à produção cultural por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura é extremamente burocratizado e restrito a uma elite de artistas que dominam conhecimentos de *marketing* cultural. Esses artistas são considerados, dentro dessa prática mercadológica, “empreendedores culturais”. Muitos artistas se negam a tal papel, porque, simplesmente, desconhecem as estratégias de *marketing* ou são contra tais mecanismos de captação de recursos.

A distribuição desses recursos via Lei Jereissati, como constatamos em nossa pesquisa documental e de campo, revelou graves distorções. A maior delas é que os recursos destinados não atendem à demanda dos produtores culturais cearenses, evidenciando, assim, a não democratização do acesso a esses incentivos aos artistas cearenses, pois, muitas vezes, privilegia-se a cultura de eventos em que a marca de grandes empresas tem sua visibilidade garantida pelo *marketing* incentivado. Sendo assim, a Lei Jereissati acaba beneficiando quem, a rigor, menos se afastaria dos estreitos parâmetros mercadológicos.

Além disso, as empresas utilizam-se das benesses fiscais para estratégias de valorização das marcas. Neste caso, a principal motivação das empresas para a promoção de ações culturais tem sido a oportunidade de beneficiarem-se com a renúncia fiscal do Governo do Estado do Ceará para viabilizarem um posicionamento de marcas de forma diferenciada. Um exemplo clássico é o caso da Companhia Energética do Ceará (Coelce), citada em nossa dissertação como a maior empresa aplicadora de recursos na área cultural em nosso Estado, que se destaca em anúncios publicitários registrados nas faturas de pagamento que recebemos mensalmente como uma empresa que realiza “ações sempre voltadas para a valorização e promoção do ser humano, abrangendo projetos relativos à música, teatro, dança, cinema, literatura, artesanato, artes plásticas, festas tradicionais, esportes e lazer, entre outros”.

Os dados da pesquisa demonstram que a Lei Jereissati consegue realizar uma “vigorosa” parceria entre o Estado, as empresas e os produtores culturais. Concretamente, essa relação entre as esferas privada e pública aponta para o privilegiamento de um em detrimento do outro, pois a responsabilidade de decidir sobre quem, como, quando e quanto investir em cultura fica com as empresas. O papel do Estado se limita ao âmbito da autorização dos recursos, haja vista que a Secult sempre teve as menores cotas ou nenhuma verba para atuar como órgão financiador da Cultura. Já aos produtores culturais, fica a condição humilhante de “pedintes” peregrinando de uma empresa à outra à cata de recursos. Somado a isso, existe o desgaste do processo de liberação dos CEFICs para o repasse do recurso.

Confirmada nossa hipótese, realizamos, também, em nossa dissertação, uma discussão sobre a lógica do Capital que permeia o modelo de financiamento à cultura baseado em leis de incentivo. A perspectiva adotada no início do estudo privilegiou autores marxistas que nos embasaram na reflexão, a partir de um posicionamento de classe. Nossas conclusões apontam a íntima relação que pode ser traçada entre a Lei Jereissati e os mecanismos de exploração e de alienação capitalista. A exploração ocorre no momento que o artista se submete a uma complexa relação com empresários possuidores de poder político e financeiro, os quais determinam que tipo de trabalho artístico pode ser ou não patrocinado, e que, caso isso ocorra, deverá se enquadrar nos limites impostos pelo Capital. A alienação se realiza nessa transformação em mercadoria que a arte assume dentro desse modelo de financiamento à cultura baseado na Lei Jereissati.

Logo, a centralidade da categoria trabalho utilizada no viés da ontologia lukacsiana nos aponta para a supressão dessa ordem social que não emancipa o homem ou a arte. O resgate histórico dos modelos de política cultural desde o surgimento da Secretaria de Cultura em nosso Estado até o atual modelo de financiamento baseado na renúncia fiscal que o Estado faz em favor das empresas quanto ao investimento na cultura, credencia-nos a afirmar que sequer a chamada cidadania cultural se realizou, e que essa política de incentivo, nos moldes da atual Lei Jereissati, aponta para a necessidade de um profundo redirecionamento desse instrumento legal, pois se apresenta, do ponto de vista do acesso e da distribuição aos recursos, como um privilégio para poucos produtores culturais e destaca uma ausência de políticas culturais públicas na esfera estatal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *A Indústria cultural*. In: *Textos escolhidos: Os Pensadores. Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *A indústria cultural*. In: FERNANDES, Florestan e COHN, Gabriel. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós – modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ARAÚJO, Alcione. *Educação e cultura – juntas ou separadas*. In: MENDES, Cândido et al. *Cultura brasileira ao vivo: cultura e dicotomia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

ARENDT, Hannah. *A crise na cultura: sua importância social e política*. In: Entre o passado e o futuro. 4^a.ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1997. (Coleção Debates)

ARZIPE, Lourdes. “*La integración de la identidad a la globalización*”. In: BASTOS FILHO, Jenner et al. *Cultura e desenvolvimento: a sustentabilidade cultural em questão*. Maceió: Prodema/Ufal, 1999.

BARBALHO, Alexandre. *A economia da cultura: algumas questões em torno do conceito de indústria cultural*. In: LEITÃO, Cláudia Sousa.(Org.) *Gestão Cultural: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003.

____. *A modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos das mudanças (Ceará, 1987 – 1998)* Salvador, 2004. Tese (Doutorado). Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

____. *Relações entre Estado e Cultura no Brasil*. Ijuí: Ed.UNIJUÍ, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.

BELLIGNI, Silvano. *Hegemonia*. In: BOBBIO, Norberto e outros. *Dicionário de política*. 5ª. Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. v. 1.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na época das suas técnicas de reprodução*. In: *Textos escolhidos: Os Pensadores. Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BOLAÑO, César. *Indústria cultural: informação e capitalismo*. São Paulo: Hucitec, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANT, Leonardo. *Mercado cultural*. São Paulo: Escrituras, 2001.

CANCLINI, Nestor García. *As Culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

____. *A Socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1983b.

____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 2ª. Ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDEAS, Alessandro. *Cultura e desenvolvimento: em busca da humanização do crescimento econômico*. In: *Cultura e desenvolvimento: a sustentabilidade cultural em questão*. Maceió: Prodema/Ufal, 1999.

CARVALHO, Cícero. *Humanizar o desenvolvimento: uma agenda para o século XXI*. In: BASTOS FILHO, Jenner et al. *Cultura e desenvolvimento: a sustentabilidade cultural em questão*. Maceió: Prodema/Ufal, 1999.

CESNIK, Fábio de Sá. *Guia do incentivo à Cultura*. São Paulo: Manole, 2002.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modo e versões*. 3^a. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COHN, Gabriel. "A concepção oficial da política cultural nos anos 70". In: MICELI, Sérgio (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci*. Porto Alegre, L&PM, 1981.

CRIBARI, Isabela. *Produção e Administração: manual para obras audiovisuais*. Recife: Livro Rápido, 2002.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Análise da concepção, estrutura e funcionamento da "Lei Jereissati"*. Sobral: Casa da Cultura (PMS), 2003.

_____. *Teoria e prática da gestão cultural*. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 2002.

DE FRANCESCO, Antônio Fernando. In: BRANT, Leonard. *O Papel de cada um*. São Paulo: Escrituras, 2001.

ELHAJJI, Mohammed. *Globalização e ocidentalização do mundo: o discurso da exclusão*. In: LEITÃO, Cláudia Sousa.(Org.) *Gestão Cultural: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003.

FABRIS, Annateresa. "Mário de Andrade e o patrimônio artístico nacional" In: SZKLO, Gilda S. (org.) *Anais do seminário Um desejo quase enraivecido de Rio – Mario de Andrade e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Ruy Barbosa, 1996.

FALCÃO, J. A . “*Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional*” In: MICELI, Sérgio (Org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

FEATHERSTONE, Mike. *O Desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Sesc, 1997.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

IORE, Ottaviano. *Funções do Estado na cultura*. In: MENDES, Cândido et al. *Cultura brasileira ao vivo: cultura e dicotomia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

FREITAG, Bárbara. *A Teoria crítica ontem e hoje*. 2ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FREITAG, Bárbara e ROUANET, Sérgio Paulo. *Habermas: sociologia*. 3ª Ed. São Paulo: Ática, 1993.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

_____. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2000.

HERSCOVICI, Alain. *Economia da cultura e da comunicação*. Vitória: UFES, 1995.

HOLANDA, Aurélio. *Novo dicionário século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999. (Coleção Focus 3)

KLIKSBERG, Bernardo. *Repensando o estado para o desenvolvimento social: superando dogmas e convencionalismos*. 2ª. Ed. São Paulo: Cortez, 2002.

KONDER, Leandro. *Estética e política cultural*. In: ANTUNES, Ricardo e RÊGO, Walquíria Domingues Leão (orgs.) *Lukács – Um Galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.

KOTLER, Philip & SHEFF, Joanne. *Standing room only: strategies for marketing the performing arts*. Massachusetts: Harvard Business School Press, 1997.

LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. 4ª Ed. São Paulo: Atlas, 1999.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEITÃO, Cláudia Sousa. *A Gestão estratégica e os novos significados da cultura no novo século*. In: LEITÃO, Cláudia Sousa.(Org.) *Gestão Cultural: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003.

LUCENA, Iveraldo. *Cultura e Memória: perspectivas da administração pública brasileira hoje*. Rio de Janeiro: ENAP, 1993.

LUKÁCS, Georg. *Estética 1 – La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1982.

_____. *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LYOTARD, Jean – François. *A Condição pós-moderna*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. *O pós moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MAMBERTI, Sérgio. Prefácio. In: BRANT, Leonardo. *Mercado cultural*. São Paulo: Escrituras, 2001.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, v. 1.

____. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1998, v. 2.

MARTINS, Gustavo. Leis de incentivo à cultura – ter ou não ter. In: MENDES, Cândido et al. *Cultura brasileira ao vivo: cultura e dicotomia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. 2^a. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985. (Os economistas)

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.

MARX, Carlos y ENGELS, Federico. *La ideologia alemana – Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Buer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. 4^a. ed. Barcelona: Grijalbo, 1972.

MATTAR, Fauze. *Pesquisa de marketing: edição compacta*. São Paulo: Atlas, 1997.

MENDES, Cândido. *Fundamentos do marketing cultural*. In: *Marketing cultural ao depoimentos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

MÉSZÁROS, István. *Aspectos estéticos*. In: *Marx: A teoria da Alienação*. 4^a. ed, Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MICELI, Sérgio. “O processo de ‘construção institucional’ na área cultural federal (anos 70)” In: MICELI, Sérgio (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MINAYO, Maria Cecília (Org.) *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

MUYLAERT, Roberto. *Marketing cultural & comunicação dirigida*. São Paulo: Globo, 1993.

NETTO, José Paulo. *Georg Lukács: um exílio na pós - modernidade*. In: *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.

OLDRINI, Guido. *Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács*. In: *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.

OLIVEN, Ruben George. "A relação Estado e Cultura no Brasil: cortes ou continuidade?" In: MICELE, Sérgio (Org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª. Ed. São Paulo: brasiliense, 1994.

OUTHWAITE, William. *Cultura*. In.: BOTTOMORE, Tom e outros. *Dicionário do pensamento marxista*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

PARREIRA, Roberto. "Estado e Cultura: fomento 'versus' paternalismo" In: MICELE, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

PAULO, José. *Repensando o balanço do neoliberalismo*. In: BÓRON, Atilio et al. *Pós-neoliberalismo*. 3ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

RAMALHO, Rodrigo. *Patrimônio cultural e natural: dimensão da sustentabilidade*. In: BASTOS FILHO, Jenner et al. *Cultura e desenvolvimento: a sustentabilidade cultural em questão*. Maceió: Prodema/Ufal, 1999.

SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará: o Ceará nos anos 70*. Rio de Janeiro: Stylus Comunicações.

_____. *Anuário do Ceará 77/78*. Rio de Janeiro: Stylus Comunicações.

____. *Anuário do Ceará 86/87*. Rio de Janeiro: Stylus Comunicações.

____. *Anuário do Ceará 88/89*. Rio de Janeiro: Stylus Comunicações.

____. *Anuário do Ceará 94/95*. Rio de Janeiro: Stylus Comunicações.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930 – 1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SPINK, Mary Jane e MENEGON, Vera. *A pesquisa como prática discursiva, superando os horrores metodológicos*. In: SPINK, Mary Jane. *Práticas discursivas e a produção dos sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999.

SOARES, Maria Clara Couto. Banco Mundial: políticas e reformas. In: TOMMASI e outros. *O Banco mundial e as políticas educacionais*. 3ª. Ed. São Paulo: Cortez, 2000.

TERTULIAN, Nicolas. *A Estética de Lukács trinta anos depois*. In: *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.

____. *Lukács hoje*. In: *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

VERGARA, Sylvia. *Projetos e relatórios de pesquisa em administração*. São Paulo: Atlas, 1997.

VIDAL, Márcia. *Imprensa e Poder: O I e II Veterados (1963/1966 e 1979/1982) no Jornal O Povo*. Fortaleza: Ed. Secult, 1994.

WEFFORT, Francisco Corrêa. *Apresentação. Cultura e desenvolvimento*. In: *Cadernos do nosso tempo: nova série*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000a.

_____. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *A Cultura e as revoluções da modernização*. In: *Cadernos do nosso tempo: nova série*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000b.

WEFFORT, Francisco e SOUZA, Márcio. *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Associação dos Amigos da Funarte, 1998.

WINSPEARE, Massimo. *Los Médici: La edad de oro del coleccionismo*. Livorno: Sillabe, 2000.

Documentos

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Fomento e Incentivo. Sistema de fomento e incentivo à cultura – Evolução, Resultados 2003 e Perspectivas. Brasília, 2004. 24 slides, color.

_____. Conselho Federal de Cultura. Aspectos da política cultural brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

CEARÁ. Lei nº 12.464, de 29 de junho de 1995 de incentivos fiscais à cultura, à administração do fundo estadual de cultura e dá outras providências.

CEARÁ. Decreto Lei nº 23.882, de 16 de outubro de 1995 que regulamenta a Lei nº 12.464, de 29.06.95 que dispõe sobre o incentivo fiscal à cultura e ao fundo estadual de cultura.

CEARÁ (Estado). *Plano de Metas Governamentais*. Fortaleza, 1962.

____. *Plano de Ação Integrada do Governo*. Fortaleza, 1966.

____. *Plano de Governo do Estado do Ceará*. Fortaleza, 1971.

____. *Plano de Desenvolvimento do Ceará*. Fortaleza, 1975.

____. *II Plano de Metas Governamentais*. Fortaleza, 1979.

____. *Plano Estadual de Desenvolvimento*. Fortaleza, 1983.

____. *Plano de Mudanças*. Fortaleza, 1987.

____. *Plano Ceará Melhor*. Fortaleza, 1991.

____. *Plano de Desenvolvimento Cultural*. Fortaleza, 1995.

____. *Plano de Desenvolvimento Sustentável*. Fortaleza, 1995.

Internet

DUAYER, Juarez Torrez. *Lukács e a estética marxista: síntese, esboço ou tentativa?* :artigo científico. 1999. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/juarez.htm>>. Acesso em: 6 set. 2004.

SECULT. Ceará. *QUADRO ANUAL DE PROJETOS CAPTADOS (1996-2003)*. Disponível em: <<http://www.secult.ce.gov.br>>. Acesso em: 25 nov 2004.

Jornal

KARAN, Patrícia. *Conexão Cuba –Ceará*. O Povo, Fortaleza, 02 fev 2005. Vida & Arte, p. 1, coluna 1 e 6.

Revista

BEM-ESTAR NA ORDEM DO DIA. *Prêmio Delmiro Gouveia – As maiores & melhores do Ceará*. Fortaleza: [s.n.] 2004.

ANEXOS

**LEI Nº. 12.464, DE 29 DE JUNHO DE 1995
DE INCENTIVOS FISCAIS À CULTURA, À ADMINISTRAÇÃO DO FUNDO ESTADUAL DE
CULTURA E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.**

O GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ

Faço saber e a Assembléia Legislativa decretou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º - Aos contribuintes do Imposto financeiramente sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Serviços e Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação-ICMS que apoiarem projetos culturais aprovados pela Secretaria da Cultura e Desporto será permitida, por ocasião do recolhimento mensal do imposto, a dedução da quantia paga, na forma e nos limites estabelecidos nesta Lei.

§ Único - O apoio financeiro poderá ser prestado diretamente ao proponente ou em favor do Fundo Estadual de Cultura, criado pelo artigo 233 da Constituição do Estado do Ceará

Art. 2º - A dedução de que trato o artigo anterior poderá corresponder a até 2% (dois por cento) do valor do imposto a recolher mensalmente, respeitando-se os seguintes limites:

- I - 100% (cem por cento), no caso de doação;
- II - 80% (oitenta por cento), no caso de patrocínio;
- III - 50% (cinquenta por cento), no caso de investimento;

§ Único - Para efeito do disposto neste artigo, considera-se:

- I - Doação: a transferência de bens e recursos, realizada sem qualquer proveito para o contribuinte;
- II - Patrocínio: as despesas do contribuinte com promoção ou publicidade em atividade cultural, sem proveito pecuniário ou patrimonial direto;
- III - Investimento: a aplicação de recursos financeiros com proveito pecuniário ou patrimonial para o contribuinte;

Art. 3º - O Fundo Estadual de Cultura - FEC destina-se ao funcionamento de projetos culturais apresentados pelos órgãos municipais e estaduais de cultura ou por entidades culturais de caráter privado, sem fins lucrativos.

Art. 4º - Constituem recursos do Fundo Estadual de Cultura - FEC, criado pelo artigo 233 da Constituição Estadual:

- I - Subvenções, auxílios e contribuições oriundas de organismos públicos e privados;
- II - Transferências decorrentes de convênios e acordos;
- III - Doação de pessoas físicas e jurídicas, públicas e privadas, nacionais, estrangeiras e internacionais;
- IV - Outras receitas;

§ Único - Os recursos do FEC serão recolhidos, diretamente, ao Banco do Estado do Ceará - BEC, na forma que dispõe o art. 2o. da Lei no. 10.338 de 16 de novembro de 1979.

Art. 5º - O FEC será administrado por uma comissão nomeada pelo Secretário da Cultura e Desporto, com poderes de gestão e movimentação financeira.

§ Único - Aplica-se, no que couber, à administração financeira do FEC, o disposto na Lei Federal No. 4.320, de 17 de março de 1964 e no Código de Contabilidade do Estado.

Art. 6º - As atividades culturais abrangidas pelos benefícios desta Lei são:

- I - Música;
- II - Artes Cênicas, tais como: teatro, circo escola, ópera, dança, mímica e congêneres;
- III - Fotografia, cinema e vídeo;
- IV - Literatura, inclusive a de cordel;
- V - Artes Plásticas e Gráficas;
- VI - Artesanato e Folclore;
- VII - Pesquisa Cultural ou Artística;
- VIII - Patrimônio Histórico e Artístico;

- IX - Filatelia e Numismática;
- X - Editoração de publicações periódicas de cunho cultural e informativo;

Art. 7º - O FEC financiará, no máximo, 80% (oitenta por cento) do custo total de cada projeto, devendo o proponente oferecer contrapartida equivalente a 20% (vinte por cento) restantes.

§ 1o. - Para efeito de contrapartida, poderá o proponente optar pela alocação de recursos financeiros ou pela oferta de bens e serviços componentes do custo do projeto, que deverão ser devidamente avaliados pela comissão gestora do FEC.

§ 2o. - No caso de a contrapartida ser feita mediante a alocação de recursos financeiros, o proponente deverá comprovar a circunstância de dispor desses recursos ou estar habilitado à obtenção do respectivo financiamento por meio de fonte devidamente identificada.

Art. 8º - Os projetos culturais serão apresentados à Secretaria da Cultura e Desporto, que deverá apreciá-los no prazo estabelecido em regulamento, ouvida a Secretaria da Fazenda.

§ 1o. - Os projetos serão aprovados na proporção de quatro destinados à elaboração de produtos culturais para cada um que objetivar a realização de eventos.

§ 2o. - Para efeito do disposto no parágrafo anterior, considera-se:

- I - Produto Cultural - Artefato Cultural fixado em suporte material de qualquer espécie, com possibilidade de reprodução, comercialização ou distribuição gratuita.
- II - Evento - Acontecimento de caráter cultural de existência limitada a sua realização ou exibição.

Art. 9º - Fica vedada a aprovação de projetos que não sejam estritamente de caráter artístico e cultural.

Art. 10 - Os benefícios a que se refere a Lei, não serão concedidos a proponentes ou financiadores inadimplentes para com a Fazenda Pública Estadual, nos termos da Lei No. 12.411, de 2 de janeiro de 1995.

Art. 11 - Fica vedada a utilização de benefício fiscal em relação a projetos que sejam beneficiários o próprio contribuinte, seus sócios ou titulares.

§ Único - A vedação prevista no Caput deste artigo estende-se aos ascendentes, descendentes em primeiro grau, cônjuges e companheiros dos titulares e sócios.

Art. 12 - Na divulgação dos projetos financiados nos termos desta Lei deverá constar obrigatoriamente o apoio institucional do Governo do Estado do Ceará.

Art. 13 - A utilização indevida dos benefícios concedidos por esta Lei, mediante fraude, simulação ou conluio, sujeitará os responsáveis as penalidades previstas nas Leis Civil, Penal e Tributária.

Art. 14 - O chefe do Poder Executivo, através de decreto, estabelecerá as normas relativas à estruturação, organização e funcionamento do Fundo Estadual de Cultura e os requisitos para habilitação ao financiamento e demais atos complementares necessários à execução da presente Lei.

Art. 15 - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Palácio do Governo do Estado do Ceará, em Fortaleza, aos 20 de junho de 1995.

Tasso Ribeiro Jereissati
Ednilton Gomes de Soárez
Paulo Sérgio Bessa Linhares

DECRETO LEI No.23.882, DE 16 DE OUTUBRO DE 1995, MODIFICADO PELO DECRETO No. 24.168, DE 19 DE JULHO DE 1996 E MODIFICADO PELO DECRETO No. 24.661 DE 09 DE OUTUBRO DE 1997.

**REGULAMENTA A LEI No. 12.464, DE 29.06.95 QUE DIS-
PÕE SOBRE O INCENTIVO FISCAL À CULTURA E AO
FUNDO ESTADUAL DE CULTURA**

O Governo do Estado do Ceará, no uso das atribuições que lhe confere o Art. 88, incisos IV e VI da Constituição estadual e,

Considerando o disposto no Art. 14 da Lei No. 12.464 de junho de 1995;

Considerando a necessidade de disciplinar e estabelecer controles relacionados ao incentivo fiscal à cultura e ao Fundo Estadual de Cultura - FEC;

CONSIDERANDO ainda a necessidade de estimular as atividades culturais de interesse do Estado do Ceará;

DECRETA:

CAPÍTULO I DO INCENTIVO À CULTURA

Art. 1o. - O incentivo à Cultura concedido pela Lei No. 12.464, de 29 de junho de 1995, tem por objetivo o apoio financeiro a projetos culturais.

§ 1o. - O apoio financeiro poderá ser prestado diretamente ao proponente de projeto ou em favor do Fundo Estadual de Cultura - FEC.

§ 2o. - Os projetos incentivados serão de interesse do desenvolvimento cultural do Estado do Ceará.

CAPÍTULO II DO INCENTIVO FISCAL À CULTURA

Art. 2o. - O proponente apresentará à Secretaria da Cultura e Desporto - SECULT - requerimento para análise de projeto cultural, em conformidade com o anexo I do decreto.

§. 1o. - Os projetos culturais serão analisados por ordem cronológica de entrada no protocolo da SECULT, pela Comissão de Análise de Projetos -CAP - que será nomeada e presidida pelo Secretário da Cultura e Desporto, contendo a seguinte composição:*

- I - Três(03) servidores da SECULT e um(01) servidor da Secretaria da Fazenda - SEFAZ.
- II - Três (03) representantes indicados por associações civis de fins culturais ou entidades de artistas.

§ 2o. - As indicações de representantes serão apresentadas em lista tríplices, pelas pessoas jurídicas indicadas no inciso II do parágrafo anterior, cabendo ao Secretário da Cultura e Desporto a escolha dos membros da CAP.

§ 3o. - Compete à CAP:

- I - Analisar, avaliar e decidir sobre a aprovação de projetos culturais apresentados por pessoa física ou jurídica.
- II - Solicitar avaliação técnicas, quando imprescindível para emissão de pareceres sobre áreas especializadas da produção cultural;
- III - Estabelecer critérios de avaliação dos projetos, de acordo com as regras estabelecidas em seu Regimento Interno, elaborado por seus integrantes e aprovado pelo Secretário da Cultura e Desporto.

§ 4o. - A despesa para pagamento dos pareceres técnicos, referidos no inciso II do parágrafo anterior, será custeada pelo Fundo Estadual de Cultura.

§ 5o. - Os componentes da CAP terão mandato de um ano, permitida a recondução, por igual período.

Art. 3o. - A CAP somente aprovará os projetos relativos a eventos, no limite estabelecido no artigo 8o., parágrafo 1o. da Lei No. 12.464/95.

Art. 4o. - O Contribuinte patrocinador ou investidor, nos termos do Art. 2o., inciso II e III do Caput e incisos II e III do Parágrafo Único da Lei No. 12.464/95, contribuirá com a contrapartida equivalente a no mínimo 20% (vinte por cento) e 50% (cinquenta por cento) respectivamente, do incentivo total pleiteado, constante da Declaração de Incentivo à Cultura (anexo II).*

§ 1o. - O incentivo fiscal, no caso de patrocínio ou investimento, poderá ser repassado ao proponente, e deduzido no limite de 2%(dois por cento) do ICMS a recolher mensalmente pelo contribuinte incentivador.*

§ 2o. - O Contribuinte exigirá do proponente, recibo com firma reconhecida, relativo ao valor da contrapartida a que se refere esse artigo, devendo, ainda, remeter à SECULT cópia do referido documento, no prazo máximo estipulado no artigo 18 deste Decreto.*

Art. 5o. - A SECULT encaminhará, no prazo de 3 (três) dias do recebimento do requerimento do proponente, os projetos à CAP.

§ 1o. - A CAP decidirá, no prazo máximo de 120 (cento e vinte dias) dias, sobre a aprovação dos projetos que lhe forem encaminhados.*

§ 2o. - A decisão sobre a análise do projeto será comunicada por escrito ao proponente.

§ 3o. - Da decisão a que se refere o parágrafo anterior, caberá recurso à CAP, no prazo de 5 (cinco) dias, devendo esta decidir no prazo de 15 (quinze) dias.

Art. 6o. - Comunicado da decisão favorável ao projeto, o proponente buscará o apoio de contribuinte do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação - ICMS - e após tê-lo obtido apresentará à SECULT, declaração de aceitação ao incentivo, na forma estabelecida no anexo II.

§ 1o. - A declaração a que se refere este artigo será firmada em 3 (três) vias, com a seguinte destinação:

I - 1a. e 2a. vias à SECULT, que remeterá a 1a. via à SEFAZ.

II - 3a. via - contribuinte.

§ 2o. - O incentivo fiscal será limitado ao valor total do projeto apresentado e aprovado pela CAP, podendo:

I - ser concedido por um ou mais contribuinte;

II - ser repassado mensalmente por ocasião do recolhimento do ICMS;

Art. 7o. - Ao receber a declaração a que se refere o artigo anterior, a SEFAZ verificará a regularidade fiscal do contribuinte para fins de expedição do Certificado Fiscal de Incentivo à Cultura - CEFIC - , na forma prevista no anexo III.*

§ 1o. - Para os efeitos previstos neste Decreto e sua validade jurídica, o CEFIC considera-se documento fiscal, devendo apresentar as seguintes indicações e características:

I - Título do documento;

II - Número do certificado;

III - Nome do projeto cultural;

IV - Nome do proponente;

V - Número do processo na SECULT;

- VI - Nome ou razão social do contribuinte;
- VII - Valor do certificado;
- VIII - Data da expedição;
- XIX - Selo Fiscal de Autenticidade instituído pela Lei No. 11.961/92;
- X - Papel com fibra colorida, no tamanho A-4;
- XI - Assinatura do titular da pasta sobre o selo fiscal de autenticidade.

§ 2o. - O certificado de que trata o parágrafo anterior será remetido pela SEFAZ à SECULT que o encaminhará ao contribuinte incentivador através do proponente, após firmado o Termo de Responsabilidade previsto no anexo IV.

§ 3o. - Serão expedidas 02 (duas) fotocópias do certificado para fins de controle da SEFAZ E SECULT.

§ 4o. - A SEFAZ será considerada gráfica credenciada para efeito do controle sistemático e utilização de selos fiscais de autenticidade;

§ 5o. - A emissão de CEFICs fica limitada ao montante mensal de R\$ 320.000,00 (trezentos e vinte mil reais).

Art. 8o. - O CEFIC autoriza o contribuinte incentivador a deduzir do ICMS devido, mensalmente, o valor nele especificado, devendo, constar no campo "Informações Complementares" do Documento de Arrecadação Estadual - DAE - o número e data do certificado.

§ 1o. - O valor da dedução do imposto será escriturado no campo "outros créditos", do livro de Registro de Apuração do ICMS, quando o contribuinte for usuário do mesmo, devendo também serem mencionados o número e data do CEFIC.

§ 2o. - Para efeito da dedução de que trata o Caput deste artigo, o contribuinte efetuará o pagamento correspondente ao incentivo, diretamente ao proponente, o qual passará, na forma do anexo V, recibo com firma reconhecida, em quatro vias, com a seguinte destinação:

- I - 1a. via - Contribuinte;
- II - 2a. via - Proponente;
- III - 3a. e 4a. vias - SECULT, a qual remeterá a 4a. via à SEFAZ.

§ 3o. - Na hipótese deste artigo, O CEFIC somente produzirá efeito para o contribuinte incentivador, caso esteja acompanhado de recibo do proponente, na forma do parágrafo anterior.

§ 4o. - O recibo emitido nos termos do § 2º deste artigo, deverá ser remetido à SECULT até dez(10) dias após a data de sua emissão, que encaminhará a 4ª via à SEFAZ, no prazo de sete(07) dias, contados da data de seu recebimento.*

CAPÍTULO III DO FUNDO ESTADUAL DE CULTURA - FEC

Art. 9o. - Fica criada a Comissão Gestora do FEC que será presidida pelo Secretário da Cultura e Desporto e composta por dois servidores da SECULT e um servidor da SEFAZ, devendo o seu funcionamento ser regulado por regimento interno.

§ Único - O regimento a que se refere este artigo será aprovado através de portaria da SECULT.

Art. 10 - Os recursos do FEC serão recolhidos através de guia de depósito, em conta aberta no Banco do Estado do Ceará - BEC - em nome do FEC.

§ Único - Na guia de depósito deverá constar obrigatoriamente, no campo depositante, a identificação do doador e, se contribuinte do ICMS, somente o número do seu CGF.

Art. 11 - Os contribuintes poderão deduzir do seu ICMS a pagar, o valor recolhido diretamente ao FEC no limite máximo de 2%(dois por cento) do imposto devido no mês.

§ 1o. - Na hipótese deste artigo, o contribuinte apresentará à SEFAZ a declaração de incentivo à cultura, anexo VII.

§ 2o. - Ocorrendo o disposto no parágrafo anterior, a SEFAZ verificará a regularidade fiscal do contribuinte, e, não havendo empecilho legal, emitirá o CEFIC previsto no anexo III, com a seguinte destinação.*

I - 1ª via - Contribuinte incentivador

II - 2ª e 3ª vias - SEFAZ, a qual remeterá a 2ª via à SECULT.

§ 3o. - Para fins de dedução do ICMS devido mensalmente, o contribuinte deverá proceder na forma prevista no art. 8º e seu § 1º,*

§ 4o. - Na hipótese deste artigo, o CEFIC somente produzirá efeito para o contribuinte incentivador caso esteja acompanhado da Guia de Depósito ao FEC, devendo ser remetida cópia desta à SEFAZ, até o último dia útil do mês em que foi efetuado o depósito*

Art. 12 - Na hipótese do Art. 10, sendo o depósito efetuado por entidade não contribuinte do ICMS ou pessoa física, o comprovante de depósito será apresentado à SECULT, que emitirá o Certificado de Incentivo à Cultura - CINC - previsto no anexo VI, com a seguinte destinação:

I - 1ª via - incentivador,

II - 2ª via - SECULT.

§ Único - O disposto neste artigo aplica-se também aos contribuintes do ICMS, quando estes não fizerem a opção pelo abatimento do imposto devido, na forma prevista no artigo anterior.

Art. 13 - Os órgãos municipais ou estaduais de cultura e as entidades culturais de caráter privado, sem fins lucrativos, poderão apresentar projetos para análise da Comissão Gestora do FEC, através de requerimento, conforme o anexo I deste Decreto.

Art. 14 - Competirá à Comissão Gestora do FEC as atribuições referidas no Parágrafos 3o. e 4o. do Art. 2o. e no Art. 3o., aplicando-se-lhe também o disposto no Parágrafo 5o. do Art. 2o. e no Art. 5o. deste Decreto.*

Art. 15 - O FEC financiará no máximo 80% (oitenta por cento) do custo de cada projeto, devendo o proponente oferecer contrapartida equivalente aos 20% (vinte por cento) restante.

§ 1o. - A contrapartida feita mediante alocação de recursos financeiros, deverá ser comprovada quando da apresentação do requerimento, previsto no anexo I.

§ 2o. - O valor financiável pelo FEC dependerá da existência de recursos financeiros disponíveis.

CAPÍTULO IV DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 16 - Fica vedada a aprovação de projetos em que sejam beneficiários os membros da Comissão Gestora do FEC e da CAP.

§ Único - Caracterizado quaisquer impedimentos relativos a parentescos consanguíneo ou afim até 2o. grau, com os membros das Comissões constantes neste artigo, o integrante da mesma não participará da análise e votação do projeto.

Art. 17 - O prazo para conclusão do projeto cultural não poderá ultrapassar a 12 meses, contados a partir da data de emissão do primeiro CEFIC ou da data da aprovação do projeto pela Comissão Gestora do FEC, prorrogável por até 6 (seis) meses, a critério da Comissão que o aprovou, ressalvado ainda o disposto no artigo 25.

§ 1o. - Na hipótese de o projeto cultural não se realizar, o proponente deverá apresentar justificativa à comissão que o aprovou, bem como restituirá ao erário estadual os valores do incentivo recebidos, corrigidos monetariamente de acordo com as normas aplicáveis ao ICMS, a partir da data de emissão do Recibo, anexo V, ou da data de recebimento do incentivo através do FEC.

§ 2o. - O proponente deverá, no prazo de 5 (cinco) dias úteis, a partir da data da emissão do recibo, anexo V, promover a abertura de conta corrente no Banco do Estado do Ceará - BEC - através da qual efetuará a movimentação financeira do projeto.

Art. 18 - Até 30 (trinta) dias após o término da execução do projeto cultural, o proponente deverá apresentar à comissão que o aprovou, em duas vias, detalhada prestação de contas dos recursos recebidos e despendidos, comprovados através de faturas, notas fiscais, dentre outros documentos aptos a comprovar os gastos ou despesas realizadas, inclusive estratos relativos à movimentação da conta-corrente a que se refere o § 2o. do artigo anterior.

§ 1o. - A prestação de contas apresentada pelo proponente ficará sujeita a auditoria do órgão estadual competente.

§ 2o. - Os proponentes de projetos com prazo de execução superior a 3(três) meses, deverão apresentar à comissão que aprovou o projeto, trimestralmente, a prestação de contas a que se refere este artigo.

§ 3o. - O não atendimento ao prazo previsto neste artigo e a ausência de justificativa acarretarão o cancelamento do CEFIC ou a suspensão do incentivo através do FEC, e impedirá o proponente de ter projetos aprovados pelo prazo de 4 (quatro) anos, contados da data em que ocorreu o seu descumprimento, sem prejuízo da comunicação do fato aos contribuintes do ICMS que porventura participem do incentivo ao projeto, e da aplicação do disposto no artigo 26.

Art. 19 - Será obrigatória a veiculação e inserção do nome e símbolos oficiais do Estado do Ceará em toda a divulgação relativa ao projeto incentivado, além do crédito do seguinte: "ESTE PROJETO É APOIADO PELA LEI ESTADUAL DE INCENTIVO À CULTURA - No. 12.464, de 29 de junho de 1995.

§ Único - Será permitido no incentivo por doação, constante no inciso I, do Art. 2o. da Lei No. 12.464/95, a citação, em agradecimento, do nome do doador.

CAPÍTULO V DAS DISPOSIÇÕES FINAIS

Art. 20 - O Disposto nos artigos 8o. e 11 não se aplica ao ICMS retido por substituição tributária.

Art. 21 - Os Secretários da Cultura e Desporto e da Fazenda poderão determinar, de ofício, respectivamente, antes da aprovação do projeto pela Comissão Gestora do FEC e antes da emissão do CEFIC, avaliações, perícias, análises e demais levantamentos que sejam necessários à perfeita observância deste Decreto, aplicando-se neste caso o disposto no § 1o. do artigo 26 e o procedimento será o previsto no § 2o. do mesmo artigo.

Art. 22 - Os Secretários da Fazenda e da Cultura e Desporto ficam autorizados a baixar normas complementares, necessárias ao fiel cumprimento do disposto neste Decreto.

§ Único - O Secretário da Cultura e Desporto fica autorizado a expedir normas alterando os anexos deste Decreto.

Art. 23 - Os membros da Comissão de Análise de Projetos e da Comissão Gestora do FEC serão nomeados no prazo de até 60 (sessenta) dias após a publicação deste Decreto.

Art. 24 - O proponente do projeto cultural poderá apresentar até 02 (dois) projetos com o prazo de execução concomitante, mesmo que parcialmente.*

Art. 25 - Os projetos culturais de realização repetitiva periodicamente ou os de execução continuada, caso o proponente requeira renovação do incentivo para a continuidade de sua realização em prazo superior ao previsto no artigo 17, estarão sujeitos obrigatoriamente a progressão da modalidade doação para patrocínio e deste para investimento.*

§ 1o. - Um mesmo projeto cultural não poderá usufruir do incentivo a que se refere este Decreto por um período superior a 3 (três) anos, contados a partir da data de emissão do primeiro CEFIC ou da data de sua aprovação pela Comissão Gestora do FEC.

§ 2o. - Um mesmo proponente não poderá apresentar mais de 3 (três) projetos culturais para fins de amparo do incentivo de que trata este Decreto.

§ 3o. - Não se aplicam aos projetos culturais de interesse público do Estado do Ceará, assim declarados através de ato do Chefe do Poder Executivo, a obrigatoriedade de progressão da modalidade de incentivo referida no caput, nem o disposto nos parágrafos 1o. e 2o. deste artigo.

§ Único - A não apresentação do relatório a que se refere este artigo acarretará o cancelamento do CEFIC ou do CINC, sem prejuízo da aplicação das penalidades cabíveis previstas na legislação.*

Art. 26 - Compete ainda à CAP e à Comissão Gestora do FEC:*

I - realizar diligências, quando julgarem convenientes, para maior aprofundamento no conhecimento do projeto cultural, antes de sua aprovação.

II - remeter mensalmente ao órgão estadual competente, para fins de auditoria, juntamente com toda a documentação a eles pertinentes, relação dos projetos culturais.

a) Para efeito do que dispõe o § 1o. do artigo 17;

b) Cujo proponente não tenha apresentado a prestação de contas a que se refere o artigo 18;

c) Cujo orçamento total ultrapasse a R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais);

d) Que justifiquem, por qualquer motivo, a realização de qualquer investigação, antes ou depois da aprovação do projeto;

§ 1o. - Quando da realização das providências a que se refere este artigo, fica interrompido o prazo previsto no § 1o. do artigo 4o.

§ 2o. - Para os efeitos do inciso II, o agente público encarregado da auditoria emitirá parecer conclusivo, em que observará:

I - Caso o projeto não tenha sido ainda aprovado e, sendo constatada qualquer irregularidade, será concedido o prazo de 15 (quinze) dias para que esta seja sanada, caso contrário, sugerirá o seu indeferimento e remeterá toda a documentação comprobatória para a SECULT;

II - Nos casos das alíneas do inciso II, caput, sendo constatada qualquer irregularidade que tenha possibilidade a utilização indevida do incentivo, proceder-se-á na forma do inciso anterior, devendo a SECULT formalizar o processo e remetê-lo à Procuradoria Geral do Estado, para a adoção das providências cabíveis, especialmente quanto ao disposto no artigo 14 da Lei No. 12.464, de 29/06/95.

§ 3o. - O proponente do projeto ou seu representante legal deverá receber cópia do parecer a que se refere o parágrafo anterior, circunstância esta comprovada através de sua assinatura ou, não sendo possível, através de remessa postal com aviso de recebimento ou, em último caso, será intimado através de edital publicado no Diário Oficial do Estado.

§ 4o. - Na hipótese do inciso II, do § 2o., se o projeto estiver em andamento, havendo irregularidade não sanada no prazo nele previsto, os CEFICs ou os incentivos concedidos através do FEC serão cancelados, bem como todos os contribuintes do ICMS que participam do incentivo serão comunicados do fato.

Art. 27 - A SEFAZ informará à SECULT, a cada 06 (seis) meses, a previsão do montante da arrecadação do ICMS e o respectivo potencial de recursos a serem disponibilizados para incentivo fiscal, no semestre imediatamente posterior.*

§ Único - Para efeito do disposto neste artigo, a SEFAZ providenciará a remessa das respectivas informações à SECULT até os dias 30 de junho de 31 de dezembro de cada ano.*

Art. 28 - Nos projetos culturais aprovados para incentivo na modalidade de doação, a SECULT somente remeterá à SEFAZ a Declaração de Aceitação ao Incentivo, Anexo II, para fins de emissão do CEFIC, caso tenha sido ultrapassado o valor equivalente a 50% (cinquenta por cento) do potencial de recursos para incentivo disponível, a que se refere o artigo anterior.*

Art. 29 - Este decreto entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

PALÁCIO DO GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, em Fortaleza, aos 16 de outubro de 1995.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ SECRETARIA DA CULTURA E DESPORTO REQUERIMENTO PARA ANÁLISE DE PROJETOS CULTURAIS - ANEXO I DO DECRETO N.º 23.882/95		PROCESSO Nº	PÁGINA 01
(01) NOME DO PROJETO			
PROPONENTE DO PROJETO			
(02) NOME OU RAZÃO SOCIAL		(03) CPF/CGC	
(04) NOME DO DIRIGENTE		(05) CARGO/FUNÇÃO	
(06) ENDEREÇO		(07) BAIRRO	
(08) CIDADE		(09) UF	(10) CEP
(11) CPF	(12) C.I.N.º	(13) TELEFONE	(14) FAX
(15) FINS LUCRATIVOS			
PARA ESCLARECIMENTOS ADICIONAIS - RESPONSÁVEL PELO PROJETO			
(16) NOME	(17) DATA	(18) TELEFONE	(18) FAX
PRINCIPAL ATIVIDADE CULTURAL DO PROJETO			
(19) Nº	(20) ÁREA		
(21) ÁREAS DE ATUAÇÃO			
<p>I - Música;</p> <p>II - Artes Cênicas, Tais como: Teatro, Circo Escola, Ópera, Dança, Mímica e congêneres;</p> <p>III - Fotografia, Cinema e Vídeo;</p> <p>IV - Literatura, inclusive a de Cordel;</p> <p>V - Artes Plásticas e Gráficas;</p> <p>VI - Artesanato e Folclore;</p> <p>VII - Pesquisa Cultural ou Artística;</p> <p>VIII - Patrimônio Histórico e Artístico;</p> <p>IX - Filatelia e Numismática;</p> <p>X - Editoração de publicações periódicas de cunho cultural e informativo.</p>			
(22) DOCUMENTOS A SEREM ANEXADOS AO PROCESSO			
<p>I - CÓPIA DO DOCUMENTO CONSTITUTIVO DA ENTIDADE, DO CGC OU CPF</p> <p>II - CURRÍCULO RESUMIDO COM ÊNFASE NAS ATIVIDADES DO PROJETO</p>			
(23) RESUMO DO ORÇAMENTO TOTAL DO PROJETO	R\$	(REAIS)	
(24) VALOR DO INCENTIVO PLEITEADO	R\$	(REAIS)	
(25) VALOR DE RECURSOS PRÓPRIOS DO PATROCINADOR	R\$	(REAIS)	
(26) VALOR A SER APOIADO POR OUTRA FONTES	R\$	(REAIS)	

DOCUMENTOS NECESSÁRIOS AO PREENCHIMENTO DO FORMULÁRIO DA LEI JEREISSATI

1. PROPONENTE:

- a. PESSOA FÍSICA**
- b. PESSOA JURÍDICA**

2. ANEXAR:

a. PESSOA FÍSICA

- **RG E CPF (XEROX)**
- **CERTIDÃO NEGATIVA DA SEFAZ**
- **COMPROVANTE DE ENDEREÇO**
- **CURRÍCULO**

b. PESSOA JURÍDICA

b.1. COM FINS LUCRATIVOS

- **CONTRATO SOCIAL**
- **ADITIVO (SE HOVER)**
- **CERTIDÃO NEGATIVA DA SEFAZ**
- **COMPROVANTE DE ENDEREÇO**
- **CÓPIA DO CNPJ**

b.2. SEM FINS LUCRATIVOS

- **CÓPIA DO ESTATUTO**
- **CÓPIA DA ATA QUE ELEGEU A ÚLTIMA DIRETORIA**
- **CÓPIA DO CNPJ**
- **CERTIDÃO NEGATIVA DA SEFAZ**
- **COMPROVANTE DE ENDEREÇO**

IMPORTANTE – Deverão ser apresentadas cópias RG, CPF, Certidão Negativa da SEFAZ, Comprovante de endereço do dirigente (Presidente ou Diretor) quando o proponente for pessoa jurídica.



ESTADO DO CEARÁ
Secretaria da Cultura e Desporto - SECULT
Anexo II do Decreto Nº 23.882/95

DECLARAÇÃO DE INCENTIVO À CULTURA

DADOS DO CONTRIBUINTE

Razão Social : _____,
CGC Nº _____, **CGF:** _____,
nome completo do Representante da Empresa:

_____,
Telefone para contato: _____.

Vem pela presente declarar que pretende incentivar a execução do projeto cultural denominado _____,

proposto por _____,

aprovado pela Comissão de Análise de Projetos - CAP, da Secretaria da Cultura e Desporto, em conformidade com o contido no processo Nº _____.

O incentivo, no montante de R\$ _____ (_____),
 _____), será a título de:

- | | |
|------------------|---|
| () DOAÇÃO | Incentivo fiscal - R\$ _____ (100%)
(Limitado a 2% do ICMS mensal) |
| () PATROCÍNIO | Incentivo fiscal - R\$ _____ (80%)
(Limitado a 2% do ICMS mensal)
Contrapartida - R\$ _____ (20%) |
| () INVESTIMENTO | Incentivo fiscal - R\$ _____ (50%)
(Limitado a 2% do ICMS mensal)
Contrapartida - R\$ _____ (50%) |

Fortaleza, _____.

 Assinatura do Representante da Empresa


ESTADO DO CEARÁ
ÓRGÃO: Secretaria da Cultura
SECULT
**COMUNICAÇÃO
 INTERNA**

Nº CAP	PARA GABINETE	Nº 07/2005
<p style="text-align: center;">Sra. Secretária Adjunta</p> <p style="text-align: center;">Comunicamos que foi repassada informações sobre a Lei de Incentivo a Cultura – CAP, incluindo valores e informações de Proponentes e empresas para o Sr Marcus Flávio Alexandre da Silva:</p> <p style="text-align: center;">Nome: Marcus Flávio Alexandre da Silva CPF: 302.154.713-34</p> <p style="text-align: center;">Atenciosamente,</p>		
ASSINATURA Lindalva de Souza Coelho Assistente Técnico da CAP		DATA 17/01/2005

PESQUISA DE MESTRADO ACADÊMICO DE POLÍTICAS PÚBLICAS E SOCIEDADE

Tema – A Política de incentivo à cultura no Ceará a partir da Lei Jereissati.

Sujeito _____

Questionário

I – IDENTIFICAÇÃO DO SUJEITO

1. Área de atuação artística _____
2. Município onde desenvolve a atividade artística _____
3. Tempo de atuação na área artística _____

II – QUESTÕES AOS PROPONENTES DE PROJETOS QUE CONSEGUIRAM CAPTAÇÃO DE RECURSOS ATRAVÉS DA LEI JEREISSATI

4. Quantas vezes você submeteu projetos à Lei Jereissati?

Resp.: _____

5. Quantos desses projetos conseguiram captar recursos?

Resp.: _____

6. Tomando como referência o último projeto submetido à Lei Jereissati, quanto tempo você levou na sua realização?

- menos de um mês
- de um mês a seis meses
- de seis meses a um ano
- mais de um ano

7. Quanto tempo você esperou pela aprovação desse projeto?

- menos de um mês
- de um mês a seis meses
- de seis meses a um ano
- mais de um ano

8. Quanto tempo você esperou pela captação de recursos desse projeto?

- menos de um mês
- de um mês a seis meses
- de seis meses a um ano
- mais de um ano

9. Quem fez a captação de recursos para esse projeto?

<p><input type="checkbox"/> Você mesmo</p> <p><input type="checkbox"/> Uma agência de captação recursos</p> <p><input type="checkbox"/> Um profissional de captação recursos</p> <p><input type="checkbox"/> outra resposta _____</p>
<p>10. O recurso captado foi suficiente para a realização de seu projeto?</p> <p><input type="checkbox"/> sim</p> <p><input type="checkbox"/> não</p>
<p>11. Você conhecia os critérios de avaliação da Comissão de Análise de Projetos (CAP) antes de submeter seu projeto à Lei Jereissati?</p> <p><input type="checkbox"/> sim</p> <p><input type="checkbox"/> não</p>
<p>12. Você concorda com os critérios de avaliação da Comissão de Análise de Projetos (CAP)?</p> <p><input type="checkbox"/> sim</p> <p><input type="checkbox"/> não</p> <p><input type="checkbox"/> justificativa _____</p>
<p>13. Para você, qual é a melhor forma de financiamento dos projetos culturais?</p> <p><input type="checkbox"/> incentivado (através das leis de incentivo)</p> <p><input type="checkbox"/> direto (financiado diretamente pelas empresas)</p> <p><input type="checkbox"/> estatal (financiado diretamente pelo dinheiro público)</p> <p><input type="checkbox"/> auto – financiado (recursos decorrentes de bilheteria e outros)</p> <p><input type="checkbox"/> outra resposta _____</p>
<p>14. Você acha que os recursos via Lei Jereissati atendem a demanda dos produtores culturais cearenses?</p> <p><input type="checkbox"/> sim</p> <p><input type="checkbox"/> não</p> <p><input type="checkbox"/> justificativa _____</p>
<p>15. Quais as maiores dificuldades que o artista enfrenta para realizar seus projetos via Lei Jereissati?</p> <p>_____</p> <p>_____</p>

Data: ___ / ___ / ___

OBS: _____



Ser a primeira em desempenho social é o resultado de colocar a energia humana em primeiro lugar.

Ao receber o Prêmio Delmiro Gouveia 2004 como a primeira colocada na categoria Desempenho Social, a Coelce teve o seu compromisso com a responsabilidade social reconhecido. É o resultado de ações sempre voltadas para a valorização e promoção do ser humano, abrangendo projetos relativos à música, teatro, dança, cinema, literatura, artesanato, artes plásticas, festas tradicionais, esportes e lazer, entre outros.

coelce
Companhia Energética do Ceará

Teleatendimento Coelce

0800-850196

Gratuito | 24 horas | Todo Dia
Agência Virtual: www.coelce.com.br

Órgãos Reguladores

ARCE

AGÊNCIA REGULADORA
DE SERVIÇOS PÚBLICOS
DE ENERGIA ELÉTRICA
DO ESTADO DO CEARÁ

Agência Reguladora dos Serv. Públicos
Delegados do Estado do Ceará - ARCE
0800-853838

ANEEL

AGÊNCIA NACIONAL DE ENERGIA ELÉTRICA

Agência Nacional de Energia Elétrica
0800-7272010

coelce
Companhia Energética do Ceará

Av. Barão de Studart, 2917 - CEP 60127-900 - Fortaleza CE
CNPJ 07.047.251/0001-70 - CGF 06.105.848-3

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)