

**Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Ciências Sociais Aplicadas
Departamento de Ciências Administrativas
Programa de Pós Graduação em Administração - PROPAD**

Rodrigo Gameiro Guimarães

**No Campo das Políticas Públicas Culturais em
Pernambuco, os Caranguejos com cérebro se
organizam para desorganizar**

Recife, 2007

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO

CLASSIFICAÇÃO DE ACESSO A TESES E DISSERTAÇÕES

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

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

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

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

Título da Monografia: No Campo das Políticas Públicas Culturais, os Caranguejos com cérebro se organizam para desorganizar

Nome do Autor: Rodrigo Gameiro Guimarães

Data da aprovação:

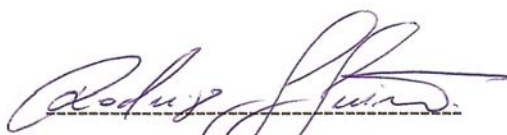
Classificação, conforme especificação acima:

Grau 1

Grau 2

Grau 3

Recife, 15 de Junho de 2007:


Assinatura do autor

Guimarães, Rodrigo Gameiro

No campo das Políticas Públicas Culturais, os caranguejos com cérebro se organizam para desorganizar / Rodrigo Gameiro Guimarães. - Recife : O Autor, 2007.

210 folhas : fig. , quadro, abrev. e siglas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CCSA. Administração, 2007.

Inclui bibliografia, apêndice e anexo.

1. Políticas públicas. 2. Poder. 3. Pernambuco – Movimentos sociais. 4. Cultura. 5. Administração pública – Participação do cidadão I. Título.

658

CDU (1997)

UFPE

658

CDD (22.ed.)

CSA2007-076

No Campo das Políticas Públicas Culturais, os Caranguejos com cérebro se organizam para desorganizar

Rodrigo Gameiro Guimarães

Orientadora: Dra. Cristina Amélia Carvalho

Dissertação apresentada como requisito complementar para a obtenção do grau de Mestre em Administração. Sob orientação da Profa. Dra. Cristina Amélia Pereira de Carvalho.

Recife, 2007

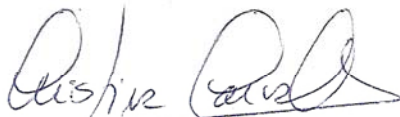
Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Ciências Sociais Aplicadas
Departamento de Ciências Administrativas
Programa de Pós-Graduação em Administração - PROPAD

**No campo das políticas culturais
em Pernambuco, os caranguejos com cérebro
se organizam para desorganizar**

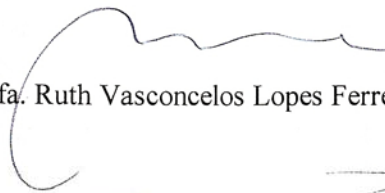
Rodrigo Gameiro Guimarães

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco e aprovada em 15 de junho de 2007.

Banca Examinadora:



Profa. Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Doutora, UFPE (orientadora)



Profa. Ruth Vasconcelos Lopes Ferreira, Doutora, UFAL (examinadora externa)



Profa. Jackeline Amantino de Andrade, Doutora, UFPE (examinadora interna)

Agradecimentos

Ao Grupo de Pesquisa Observatório da Realidade Organizacional, por ter encontrado espaço para exercer a liberdade intelectual e construir uma base sólida para construção do conhecimento com engajamento político e compromisso público.

À convivência, ensinamentos e orientação (emancipatória) da Profa. Cristina, fundamental na minha vida acadêmica e principalmente na realização deste trabalho.

Ao PROPAD/UFPE e seus professores, em especial a professora Jackeline pelas discussões e sugestões ao longo do Mestrado e a apresentação a novos temas. Ao professor Pedro Lincoln, pelo exemplo de Professor e pelas discussões sobre a ciência e o conhecimento. A Irani pelo seu apoio e paciência que lhe são peculiares.

Aos avaliadores deste trabalho pelas orientações e sugestões, em especial, ao outro olhar da Profa. Ruth Vasconcelos e pela análise cuidadosa do texto.

Aos Professores da Ciência Política, Flávio Rezende e Gustavo Tavares por me apresentarem uma outra base de conhecimentos.

Ao PPGA/UFRGS pelo mestrado sanduíche, a Profa. Maria Ceci, o Prof. Steffen pelas experiências e ensinamentos no Sul e ao Prof. Clézio (e alunos da disciplina de seminário) pela discussão do projeto.

Aos órgãos de fomento o CNPq, a CAPES e a FACEPE pelo apoio financeiro desde os tempos de iniciação científica até a realização deste trabalho.

Aos entrevistados, pela colaboração neste estudo, pela atenção dispensada, pelas informações prestadas e por permitirem conhecer uma outra e nova realidade, quando me encantei ainda mais com a pesquisa enquanto práxis. Obrigado a todos! Espero ter contribuído!

Aos meus colegas de mestrado, pela convivência durante o curso, em especial ao amigo de todas as horas e de todos ouvidos: Bruno. Muito Obrigado!

Presto um agradecimento especial às pessoas que fazem o Grupo de Pesquisa “Observatório da Realidade Organizacional”, cujo apoio e ajuda foram essenciais para este trabalho. Em especial a minha amiga Sueli, a primeira Profa. que mostrou uma outras possibilidades no curso de Administração, pelas conversas e discussões do começo da pesquisa até sempre, a Elias pelo apoio operacional e paciência que lhe é própria. A todos com quem convivi na preparação ou durante o tempo do mestrado, Gustavo, Julio, Michelle, Flávia, Tália, Thiago, Marília, Myrna, Alba e Profa. Débora pelo carinho, amizade e companheirismo demonstrado ao longo dos anos de trabalho e pela curta e valorosa convivência a Caropul, Ana Luiza, Raquel, Michelaine, Luciana e Profa. Maristela. Também a todos do Observatório de Santa Catarina pela discussão e questionamentos ao projeto e a recepção em Floripa, em especial a Profa. Rosi e Profa. Eloise! Ao Prof. Marcelo, ainda que em pouca convivência, pelos grandes ensinamentos!

Por fim, e não menos importante, mas de uma maneira diferente, agradeço a toda minha família, em especial a minha mãe pelo amor e apoio incondicional, essencial à realização desse trabalho. Também a Tásia pelo amor, companheirismo e compreensão das ausências, claro pela ajuda na degravação! Aos meus irmãos, irmã, agregados e aos meus lindos sobrinhos e sobrinhas que proporcionaram momentos de distração! Em especial a Viviane e Betinho pela revisão do Abstract!

A todos os meus amigos que compreenderam as minhas faltas!

*Este é para ti pai (in memoriam) por
ensinares a sempre me incomodar com o
mundo*

*Estamos quase sempre otimistas
Tudo vai dar quase certo
Pois o ano esta quase acabando
Depois de termos quase certeza
Que dentro em breve teremos um quase
Alegre carnaval
Por pouco não trouxemos o penta
Quase acertamos na loto
Quase compramos a casa
Quase ganhamos o carro
A moça da banheira ficou quase nua
A gostosa da praia quase dá, não dá
Quase dá, não dá mole, não
Pro pouco não ganhamos o Oscar
Quase ficamos no emprego
Quase pagamos a dívida
Quase evitamos a falência
A moça da banheira ficou quase nua
A gostosa da praia quase dá, não dá
Quase dá, não dá mole, não
Contribuintes não contam
Torturadores não sentem
Esculturas de lama não morrem
Jornalistas mortos não mentem
Votamos no quase honesto, pois quase confiamos nele
Acabamos de entrar pelo cano
Por pouco não reagimos, quase nos revoltamos
Mas quase confiamos na justiça e na sorte
(Por Pouco, Mundo Livre S/A)*

*Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui?
Não preciso delas...
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
O medo da origem ao mal
O homem coletivo sente a necessidade de lutar
O orgulho, a arrogância, a glória...
Deixa a imaginação de domínio
São demônios os que destroem o poder bravio da
humanidade
Viva Zapata, viva Sandino, viva Zumbi, Antônio
Concelhero
E todos os panteras Negras
Lampião, sua imagem e semelhança
Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia...
(monólogo ao Pé do Ouvido, Chico Science & Nação
Zumbi)*

Resumo

Esta pesquisa analisa o processo de construção do Sistema Nacional de Cultura, sua efetiva contribuição para a mudança no caráter da participação da sociedade e para a alteração das posições de poder do campo de construção das políticas públicas de cultura para a música em Pernambuco. Para isso, apóia-se no ferramental teórico proposto por Pierre Bourdieu partindo dos seus conceitos de campo, capital e *habitus* e, para caracterizar a participação, em Marco Aurélio Nogueira (2005), Pedro Demo (2001) e Spicer e Böhm (2006). Para cumprir esse propósito, é discutido o processo de construção do campo das políticas públicas desde o Estado Novo (1937-1945) até à instituição do Sistema Nacional de Cultura (2005), que propõe uma mudança na forma de construção das políticas públicas para cultura até então desconhecida na área. Esses anos constituíram um processo de luta social pela transformação do caráter das políticas, com a inclusão plena de novos agentes sociais e a alteração dos modos de construção das políticas. O propósito desta interpretação é de desvendar, na atualidade, outras formas de articulação da sociedade civil com o Estado, mais apropriadas a uma participação de novo tipo. Para analisar se o SNC desencadeia mudanças nas posições de poder, nos apoiamos na Análise Crítica do Discurso. Inferimos que o SNC direciona a criação de estruturas de participação, mas com algumas limitações. Não desconsideramos, a mudança nas posições de poder e nas regras do jogo, pois agentes, antes marginais, agora participam de pleno direito, mesmo limitados a certos espaços e arenas políticas.

Palavras-chave: Poder. Políticas Públicas. Movimentos Sociais. Organizações. Cultura.

Abstract

This paper analyzes the effects of the introduction of the National System of Culture (NSC) on cultural policies for music in Pernambuco. In particular, it looks at the NSC's contribution to society's participation and positions of power regarding these public policies. We follow the theoretical framework proposed by Pierre Bourdieu based on the concepts of field, capital, and habitus. To characterize participation, we follow Marco Aurélio Nogueira (2005), Pedro Demo (2001) and Spicer and Böhm (2006). The paper reviews the process of public policy implementation from the "Estado Novo" period (1937-1945) to the introduction of the National System of Culture (2005), which proposes an innovative framework for public policy in the cultural field. This period is characterized by social struggles for the design and transformation of public policies and distinguished by the new social agents' full inclusion in these processes. The purpose of this interpretation is to assess, at the present time, the distinct forms of articulation between civil society and the State that can fit into new forms of social participation. Based on the Critical Analysis of Discourse, we analyze whether the NSC interferes with the positions of power. We conclude that the NSC addresses the creation of participation structures despite some limitations. Furthermore, we did not disregard the change in the positions of power and in the rules of the game because agents, previously sidestepped, now participate fully, despite being limited to certain segments and political platforms.

Key-words: Power. Public policy. Social Movements. Organizations. Culture.

Lista de Figuras e Quadros

Figura 1 (2) – Representação do Campo Social em Bourdieu	35
Figura 2 (2) - Estratégias e Espaço da Resistência	41
Quadro 1 (2) - Tipos e Objetivos da Participação	44
Figura 3 (4) - Sumário dos Eventos Históricos da Análise dos Dados	55
Figura 4 (5) - Dinâmica do Campo das Políticas Públicas Culturais em Pernambuco	115
Quadro 2 (5) - Caracterização dos Movimentos e Organizações Culturais	117
Quadro 3 (7) - Práticas e Processos Discursivos	149
Quadro 4 (7) - Síntese das Definições Dominantes no Campo	176

Siglas e abreviaturas

ACD – Análise Crítica do Discurso
AJP – Alto José do Pinho
APACEPE - Associação dos Produtores Culturais de Pernambuco
AMP – Articulação Musical Pernambucana
BID - Banco Interamericano de Desenvolvimento
CNPQ – Conselho Nacional de Política Cultural
CPC – Centros Populares de Cultura
CPM – Conservatório Pernambucano de Música
DEC – Departamento de Estudos Culturais
ÊR – Êxito d’ Rua
FASE - Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional
FETEAPE - Federação de Teatro Amador do Estado de Pernambuco
FHC – Fernando Henrique Cardoso
FIG – Festival de Inverno de Garanhuns
FMI – Fundo Monetário Internacional
FPMPE – Fórum Permanente da Música de Pernambuco
FUNCULTURA - Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura
FUNARTE – Fundação Nacional de Arte
FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
ICMS – Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MCBL – Movimento Cultural Boca do Lixo
MCP – Movimento de Cultura Popular
MinC – Ministério da Cultura
OMB – Ordem dos Músicos do Brasil
ONG – Organização Não Governamental
ONU – Organização das Nações Unidas
PC do B – Partido Comunista do Brasil
PFL – Partido da Frente Liberal
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNC - Plano Nacional de Cultura
PSB – Partido Socialista Brasileiro
PROGESTÃO – Programa Pernambucano de Modernização da Gestão Pública
PROMETRÓPOLE – Programa de Infra-Estrutura em Áreas de Baixa Renda da Região Metropolitana de Recife
PSDB - Partido da Social-Democracia Brasileira
PT – Partido dos Trabalhadores
SATED - Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões
SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SFC – Sistema Federal de Cultura
SIC – Sistema de Incentivo à Cultura
SNC – Sistema Nacional de Cultura
SUDENE - Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
SUS – Sistema Único de Saúde
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Sumário

1 Chegança – Introduzindo a Problemática	11
1.1 Relatos das Etapas de Pesquisa	18
2 Para teorizar a prática	20
2.1 A concepção de Poder em Bourdieu: Campo e (Dis)posição	22
2.2 Uma caracterização das Ações Discursivas de Participação	35
3 A práxis metodológica	47
4 Elementos históricos da Gênese do Campo – Estado e Políticas Públicas para a Cultura	54
4.1 Movimento Regionalista, Estado Novo - estabelecimento da administração pública de cultura – e Movimento de Cultura Popular (MCP);	56
4.2 Ditadura, Movimento Armorial e a Resistência Cultural ao regime	61
4.3 (Re)democratização - criação do Ministério da Cultura e a Constituição Federal de 1988	66
5 Anos 90: neoliberalismo, políticas culturais e os “novos movimentos culturais”	69
5.1 Da Lama ao Caos, o Movimento Mangue e a construção de outra realidade cultural	70
5.2 O Mangue x Armorial – divergências estéticas e políticas	82
5.3 Acorda Povo! Ações e políticas públicas feitas pelo Movimento Mangue e pelas periferias	92
5.4 Uma ilustração dos caranguejos com cérebro: os agentes do campo ligados ao Movimento Mangue	96
5.5 A aliança Jarbista, a apropriação da criatividade crítica como produto cultural – uma oligarquia neoliberal?	118
6 Uma digressão teórico-histórica – para refletir sobre a Participação na Gestão Pública	135
7 A história contada em plena construção - Análise Crítica do Discurso do SNC em textos e ações	146
7.1 O reconhecimento dos problemas e potencialidades da cultura no Brasil	151
7.2 A construção de uma nova Política Pública, um outro entendimento de Cultura?	158
7.3 A (re)construção do conceito de participação nas políticas públicas de cultura	160
7.4 Síntese da Análise discursiva da ‘nova’ Proposta de Gestão e Políticas Públicas Culturais	168
8 Reflexões finais ... algumas conclusões ainda em construção!	177
Referências	187
Apêndice A – Lista dos Entrevistados	198
Apêndice B - Roteiro de Entrevista – Informantes-chave	199
Apêndice C - Roteiro de Entrevista – Organizações/Movimentos Culturais	201
Anexo A - 1º Manifesto Mangue	203
Anexo B - 2º Manifesto Mangue	205
Anexo C - Músicas	209

1 Chegança – Introduzindo a Problemática

Este trabalho ao mesmo tempo que é fruto de uma curta trajetória de pesquisa e da construção de um amadurecimento intelectual e acadêmico. É resultado direto de discussões sobre os caminhos e conclusões de pesquisas realizadas por um coletivo. Entendemos que a construção do conhecimento científico está fortemente atrelada às nossas preocupações como cidadãos. Visando assim, pensar a pesquisa científica como um fazer de engajamento com a vida, e não algo estéril.

Esta pesquisa tem seu ponto de gênese quando inicio minhas primeiras experiências de iniciação científica na graduação. Comecei trabalhando com organizações culturais, mais especificamente com grupos de Maracatu de Baque Virado (GAMEIRO, MENEZES e CARVALHO, 2003), uma manifestação cultural que, depois de discriminada por muito tempo pelas suas raízes históricas de resistência da cultura negra, começou a ser exaltada como elemento símbolo da cultura pernambucana. Estudamos os aspectos e processos de organização e como as mudanças nestes grupos tinham relação com uma mudança mais ampla de transformação cultural no âmbito do processo de globalização. O enfoque dado nessa pesquisa permitiu entender e caracterizar as mudanças nessas organizações, mas sem atentar ainda para os aspectos políticos que poderiam estar envolvidos.

Essa experiência constituiu um grande aprendizado metodológico e teórico, tanto pela característica específica da realidade organizacional pesquisada, como pela aproximação a um enfoque teórico à margem da corrente dominante nos Estudos de Administração. Assim, seria possível desafiar os direcionamentos teórico-metodológicos da corrente dominante em administração, que defendem distância e objetividade, e focar problemas sociais relevantes, nesse desafio.

Essas pesquisas, de caráter exploratório e descritivo, permitiram conhecer com relativa profundidade o campo da cultura em Pernambuco, mas restaram dúvidas e questionamentos que foram trazidos para esta pesquisa com caráter mais analítico. Assim, tornou-se tema da minha dissertação analisar a construção das relações Estado-Sociedade no que diz respeito às lutas e disputas que estão na base da construção das políticas públicas culturais.

É neste período que o Governo Federal (em meados de 2004) começou a implementar uma série de políticas para a estruturação da área cultural, que imprimem um forte discurso de

participação da sociedade, buscando qualificá-la de forma diferenciada ao que tinha ocorrido nos governos precedentes. Dentre elas estão, principalmente, o Sistema Nacional de Cultura (SNC), que envolve a formação das Câmaras Setoriais, órgãos consultivos ligados ao Conselho Nacional de Políticas Culturais, compostas por representantes do poder público executivo e legislativo, entidades empresariais e os representantes da sociedade civil oriundos dos Fóruns Temáticos de alguns estados do país.

Minha imersão no campo da cultura em Pernambuco levou-me a participar das ações para formação dos Fóruns de Artes Visuais e da Música e das reuniões do Orçamento Participativo na temática de cultura, de modo a ter familiaridade com o tema e os acontecimentos na área da Gestão Pública e Políticas Públicas Culturais.

A Música surgiu como manifestação cultural a pesquisar, inicialmente, por algumas características peculiares do local que chamaram a atenção, apesar de ser uma arte permeada pela indústria cultural de massa tanto na produção como na distribuição e, por isso, sofre fortes apelos de interesses econômicos e empresariais. Depois da década de 90, Pernambuco viveu um período de efervescência cultural, no qual a música ocupou lugar de vanguarda. A partir do Movimento Mangue foram criadas experiências singulares do ponto de vista da produção e distribuição da música. Estas iniciativas estão conectadas com importantes transformações políticas e sociais, vivenciadas na última década no Estado, sobretudo em Recife.

As produções culturais do Manguebeat resgatam a cultura popular, sem buscar conservá-la ou preservar. A partir do Movimento Mangue vê-se um novo diálogo entre a cultura popular e produção cultural contemporânea, e a gênese de uma organização própria de atuar e produzir cultura, que resiste e se contrapõe aos ditames do mercado. As criações artísticas e práticas organizativas articuladas nas manifestações culturais das periferias junto ao Mangue buscam propagar autonomamente seus conceitos e idéias através dos mecanismos de mercado, sem se subjugar à sua lógica. Encontrei, nessas contradições, uma fonte de fascínio para estudar esse fenômeno.

Escolhida a área, a imersão no campo foi fundamental para formulação do problema de pesquisa, que nasceu da realidade percebida. A decisão de pesquisar esse fenômeno e não outro, deu-se pela convicção de que ao compreender a realidade em que se está inserido é possível viver a prática cotidiana pelo fazer acadêmico e transformá-lo, pela práxis, num conhecimento útil. Essa imersão foi acompanhada de uma reflexão prática e metodológica, que proporcionou um olhar de estranhamento e a autonomia necessária à pesquisa científica.

Durante as investigações preliminares realizei um estudo sobre a constituição das políticas culturais no Brasil e as concepções teórico-históricas das relações políticas do Estado-Sociedade no Brasil. Temas como a descentralização, o poder local, a constituição e utilização dos espaços públicos não-estatais e o discurso de participação da sociedade civil emergiram com relevo nas duas últimas décadas.

A reflexão sobre estes temas, a contextualização histórica construída e a observação direta em alguns espaços públicos não-estatais, tais como a Conferência de Cultura, o Fórum para Câmara Setorial, a Plenária do Orçamento Participativo, reforçadas pelo questionamento teórico, levaram-me a questionar se a definição de participação no discurso do processo de construção do SNC era diferente daquela estabelecida pelos governos democráticos dos anos 90.

Os resultados e inferências teóricas das pesquisas anteriores (minhas e do grupo) e o contato com outras literaturas abriram a possibilidade de investigar as disputas e jogos de poder e entender não só a dinâmica e direção das mudanças nas relações sociais. Essas reflexões permitiram ver os agentes, os momentos cruciais e, com isso, perceber o alcance e as conseqüências dessas mudanças. Assim, busquei compreender além do “como” as políticas públicas são implementadas, mas identificar as disputas que levaram a proposição de uma determinada política e até desvendar os interesses mais ocultos dos agentes que conduzem tais políticas.

Logo, passei a interrogar até que ponto esse discurso de participação e de co-gestão pública incluía um efetivo potencial de transformação nas relações Estado-Sociedade no Brasil ou, se representava mais uma inflexão no caráter da participação social institucionalizada a partir da constituição de 1988.

Assim é que proponho a seguinte pergunta de pesquisa que norteará, a partir deste ponto, toda a construção do trabalho.

Em que medida o processo de construção do Sistema Nacional de Cultura desencadeia uma mudança no caráter da participação, iniciada após a constituição de 1988, e nas posições de poder do campo das políticas públicas culturais para música em Pernambuco?

Para conseguir responder aos questionamentos dessa pesquisa optei, no plano teórico, por fazer uma análise da realidade sob a ótica das relações de poder. A partir dessa leitura poder-se-á ver até que ponto a inserção desses novos elementos - o discurso de participação e o surgimento de novos atores organizacionais - indicam uma alteração nas relações e posições de poder do Estado e da Sociedade, como apregoa o discurso de construção do SNC. A

análise sob a ótica do poder permitiu desvendar até que ponto se mantiveram ou foram rompidas as relações e estruturas construídas historicamente, ou seja, identificar se houve uma inflexão no caráter da participação a partir da construção do SNC ou se se pode caracterizá-la como uma participação de novo tipo. O surgimento de outras formas de organização da participação da sociedade e dos espaços públicos não-estatais indica a princípio potenciais mudanças na relação Estado-Sociedade, no entanto, podem não ter efetivamente alterado as posições de poder dos atores do campo. Podem ter possibilitado a ocupação de espaços aos agentes que estavam excluídos do jogo político, mas sem proporcionar-lhes efetiva capacidade de exercício de poder.

A gênese dos conceitos e as teorias de poder estão vinculadas à filosofia e à ciência política, mas teve seu uso disseminado pelas diversas áreas dos estudos sociais e humanos (FARIA, 2003). O campo dos Estudos Organizacionais faz uma apropriação desse conceito para compreender melhor a esfera organizacional e apresenta diversas linhas e correntes de pensamento opostas entre si. Contudo Faria (2003) ressalta que apesar de serem expressos de diferentes formas e por diferentes enfoques, os conceitos de poder se referem a uma condição ou capacidade de realização de uma ação, que se não for considerada uma direção, não seria viável. Nessa concepção o autor ressalta que o poder não é condição individual, nem muito menos atributo coletivo, mas uma “capacidade coletiva”. A sua concretização se dá pelo exercício do poder e o seu sentido só pode ser compreendido nas relações e nas práticas.

A abordagem de poder, dentre as que existem no universo da teoria das organizações, escolhida como base explicativa para esta pesquisa é a teoria dos campos sociais de Pierre Bourdieu. Ela não é dominante nos Estudos Organizacionais, que, por sua tradição sistêmico-funcionalista, baseiam-se fundamentalmente na ótica parsoniana (FARIA, 2003), à qual Bourdieu pretende opor-se.

É patente na construção de Bourdieu a base relacional sobre a qual ele estabelece todo o seu tecido teórico-conceitual e, a sua preocupação de que essa construção reverbere numa prática. O arcabouço teórico construído por este autor permite a compreensão das situações concretas, nas quais os agentes existem e atuam dentro de um conjunto de relações. Bourdieu (1996) desenvolveu o conceito de espaço social ou espaço simbólico, no qual um agente social, historicamente situado em uma sociedade, ocupa um conjunto de posições sociais vinculadas por uma relação de homologia a um conjunto de atividades ou bens, definidos de forma relacional. Dentro desse espaço social existem os diversos campos, mundos sociais relativamente autônomos, pois constituem um espaço estruturado com suas próprias regras de funcionamento e relações de força. Sua estrutura é dada, em cada momento, pelas relações

entre as posições que os agentes ocupam (MISOCZKY, 2004a). Esse construto é a condição para a análise das relações entre as posições sociais, as disposições (*habitus*) e tomadas de posição (escolhas) feitas pelos agentes sociais nos diferentes domínios da prática. As posições sociais dos agentes são assimiladas no espaço por meio de uma distinção, uma qualidade, que na realidade é uma “diferença, uma separação, um traço distintivo, resumindo uma propriedade relacional que só existe em relação a outras propriedades” (BOURDIEU, 1996, p. 18).

Assim, uma mudança nas posições dos agentes é uma mudança na estrutura do campo. Os agentes competem pelos tipos de capitais específicos àquele espaço. Como princípios de diferenciação mais efetivos estão os capitais econômico e cultural, as posições dos agentes são representadas em relação ao volume total de capital e de acordo com a estrutura de capital no volume total. Essa distribuição constitui as relações objetivas, as relações entre posições ocupadas a partir da distribuição dos tipos de capital (recursos de poder) eficientes em cada campo. Para Bourdieu os poderes sociais fundamentais são o capital econômico, o capital cultural e o capital simbólico, este último constitui uma propriedade de qualquer tipo de capital como econômico, cultural, social, etc. (BOURDIEU, 1996).

As posições dos agentes são o fundamento de suas disposições (*habitus*), que por sua vez se tornaram princípios geradores das tomadas de posições. De acordo com Bourdieu (1996) *habitus* é um sentido para o jogo, um senso prático, um saber prático das leis de funcionamento do campo, que leva os agentes a atuar e reagir em situações específicas de um modo que não é sempre calculado e que não é meramente uma questão de obediência às regras. As diferenças nas práticas, no capital possuído e nas opiniões expressadas (tomadas de posições) quando são percebidas por meio das categorias de percepção, dadas pelos princípios de visão e divisão, vão se tornar as diferenças simbólicas, constituindo-se uma verdadeira linguagem da prática dos agentes.

Essa linguagem será capturada no plano empírico da pesquisa, o campo das políticas públicas culturais para a música em Pernambuco, que é constituído pelas formas de organização de renovação cultural como o Movimento Manguebeat e pelo discurso de participação característico dos anos 90. A inserção desses elementos no campo compõe uma característica que, a princípio, demonstra um grande potencial de mudança das posições de poder no campo.

A concepção do espaço social simultaneamente simbólico de Bourdieu (2005a) subsidia este tipo de olhar, pois considera que a língua e as relações de comunicação são duas formas pelas quais se podem exercer poder simbólico. Bourdieu (2005a, p. 14-15) define

poder simbólico ou poder da linguagem como “[...] o poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.” Por isso, como as relações sociais são mediadas pela linguagem, a língua exerce uma função política como instrumento de imposição ou legitimação de uma definição do mundo social.

Para conseguir analisar se ocorreram essas mudanças, segundo essa concepção de poder, apoiei-me na construção histórica do campo. A história política do Brasil em paralelo à do campo das políticas públicas culturais permitirá identificar as mudanças de posições dos agentes e na prática da participação. A História nesse trabalho é um elemento fundamental para construção e interpretação das práticas sociais e discursivas do campo.

Os períodos históricos da política Brasileira evidenciaram as relações entre o Estado e a Sociedade com diferentes características. Nossa história pode ser recortada pelos períodos populista, ditadura, corporativismo, ditadura militar, luta pela redemocratização nos anos 70 com protagonismo dos sindicatos e movimentos sociais. Nos anos 80 houve a normatização dos espaços públicos não-estatais e, com a Constituição de 1988, a ampliação do discurso de participação da sociedade civil na gestão pública. Os anos 90 são marcados pela reforma de cunho gerencial (Nova Administração Pública) orientada pela ideologia neoliberal e por fim (em 2002) a ascensão de um governo de bases populares e sindicais com um discurso e ações mais fortes de participação, sobretudo na área de cultura.

Na seqüência, em 2003, com a posse do governo do Partido dos Trabalhadores (PT) em nível federal se fortalece o discurso de participação da Sociedade civil na gestão pública de cultura. Em todas essas políticas, principalmente na construção do SNC, há uma forte preocupação em reforçar o discurso de participação da sociedade civil na gestão pública como uma forma de democratizar as relações Estado-Sociedade.

Esse discurso de participação vem acompanhado da premissa de que diferentes atores sociais (representantes do segmento musical, das empresas e do Estado), até mesmo aqueles em posições visivelmente desiguais, serão colocados em um mesmo patamar de discussão e decisões. Possibilita que aqueles que estavam à margem dos espaços (arenas) de decisão ocupem esses espaços, o que denota, de forma preliminar, que é um discurso permeado por proposições de mudanças nas relações e posições de poder dos atores que operam nas arenas de decisão e espaços delimitados de participação propostos nos processo de construção do SNC.

Para entender as mudanças nas práticas discursivas e sua conexão com as práticas sociais no campo das políticas públicas culturais em Pernambuco, faz-se um histórico dos movimentos e organizações do Estado que se apresentam como formas de organização da participação política no campo das políticas públicas culturais para a música. O foco desse levantamento histórico será o período pós-constituição de 1988, quando surgem no estado uma série de movimentos sócio-culturais dentre os quais: O Movimento Manguebit (ou Manguebeat), AMP - Articulação Musical Pernambucana, Movimento do Alto José do Pinho e a ONG Alto Faltante, Movimento de Bandas Alternativas do Ibura, o Movimento Hip-Hop e outros. Essas organizações não somente geram uma mudança da produção cultural do estado, mas na estratégia de atuação política, pois aparecem (anos 80 e 90) como formas de organização oriundas da atuação da sociedade e que buscam participar dos espaços públicos não-estatais e locais de decisão política relacionadas à formulação de políticas culturais (como Conselhos, Fóruns, etc.).

Os anos 90 caracterizam-se por mudanças importantes como a difusão do discurso de participação, a reconfiguração de velhos atores oriundos dos períodos de resistência à ditadura militar e o surgimento de novos atores, a exemplo das organizações de resistência à lógica do modelo empresarial de produção e difusão da música em Pernambuco. Esse contexto já era um indício de alteração na estrutura das relações de poder entre os agentes do campo, principalmente pelo fato do “discurso de participação” ter na sua essência a proposição de alteração nas relações de poder e ao mesmo tempo ter sido também propagado por um governo eleito com essa proposta. Por isso, questionamos se apenas a inserção de atores no jogo tem potencial de mudar as posições de poder ou constitui outra forma de controlá-los.

Com o levantamento histórico, pretendo compreender as ações de organização do Estado no campo da construção das políticas públicas culturais, montando um panorama da formação e estruturação desse campo. Faço uma análise mais detalhada dos anos 90, marco do surgimento do Movimento Mangue, caracterizado pelo fortalecimento da propagação do discurso de participação, pela abertura dos espaços públicos e por políticas neoliberais. Esse período tem dois marcos a Constituição federal de 1988, no campo político, depois as Leis de Incentivo no campo da cultura e mais recentemente o processo de construção do SNC. A análise, de como a sociedade se organizou para participar da construção das políticas públicas, possibilitou que caracterizássemos a participação construída nesse período, identificássemos algumas inflexões conservadoras no caráter da participação e os indícios da construção da participação de novo tipo.

Partindo dessa base, almejo refletir sobre as implicações do discurso de participação, sobretudo o que é estabelecido no processo de construção do SNC, questionando até que ponto essas práticas discursivas possibilitam a mudança social, no caso do campo das políticas em estudo.

1.1 Relatos das Etapas de Pesquisa

Determinada a linha mestre pela qual se guiará este trabalho, relato neste item as etapas necessárias para construir uma interpretação da realidade acerca da pergunta de pesquisa. Cada uma dessas etapas será norteada por um questionamento, subjacente ao problema de pesquisa.

Para saber até que ponto houve uma mudança na configuração do campo é necessário saber a história desse campo, ou seja, **como se caracteriza, numa perspectiva histórica, a atuação das expressões musicais e movimentos culturais e da Administração Pública (as Políticas Públicas) na área de cultura, especificamente no segmento de música em Pernambuco a partir de 1988?**

Para questionar se houve uma mudança na configuração do campo de construção das políticas públicas de cultura para a área da música, é necessário conhecer historicamente a constituição dos agentes envolvidos com as políticas públicas de música em Pernambuco. Daí questiona-se **quais são os agentes e características (recursos de poder - capital) que compõem o campo de construção das políticas públicas de cultura para música em Pernambuco?**

Dentro do construto empírico, o campo, há uma composição de agentes e recursos de poder (capitais), a posse de certa quantidade e de uma composição dos tipos de capitais determina as posições de poder. Como no problema de pesquisa questiono se o processo de construção do SNC pelo seu discurso de participação social muda o caráter da participação e as posições de poder, antes é necessário saber **como se caracteriza a participação social enquanto ação discursiva, a partir da década de 90 e quais as mudanças promovidas com processo de construção do SNC no campo das políticas públicas de cultura para a música?**

No entanto, não é suficiente apenas ter a noção de quais são os agentes que compõem o campo, só isso não mostraria as mudanças nas posições de poder desses agentes. O que

permite saber se houve uma manutenção/mudança na configuração do campo a partir do processo de construção do SNC, é conhecer **como se alteram os recursos de poder (capitais) e características/lógica de ação (*habitus*) dos agentes no campo a partir da implementação do SNC?**

Com o levantamento e análise dessas características do campo posso estabelecer empiricamente os setores do campo, que serão constituídos por conjuntos de agentes com características e recursos de poder semelhantes, assim como as disposições (*habitus*) desses agentes. Então, montar um panorama das posições dos atores dentro do campo com a redemocratização nos anos 90 e suas estratégias políticas a partir do processo de construção do SNC. A partir dessa caracterização dos atores e das ações discursivas de participação tenho uma base referencial para refletir e montar um ‘retrato’ de **quais as alterações nas posições de poder dos agentes no campo e as mudanças no caráter da participação com o processo de construção do SNC?**

Com esse desenho do campo feito, fundamentalmente baseado num levantamento histórico e coleta de informações diretamente com alguns atores, tenho um suporte para fazer uma análise mais aprofundada sobre a valorização dessas ações discursivas e as mudanças no caráter da participação (que tipo de participação – institucional, orgânica ou de novo tipo) e sua relação com a mudança na valorização de capitais e do campo, pois durante o percurso pelas outras etapas estarei sempre questionando **como se opera a relação entre as ações discursivas de participação e as possibilidades de alteração nas posições dos agentes do campo?**

2 Para teorizar a prática

Neste item do referencial teórico apresento os conceitos essenciais do trabalho, uma reflexão sobre poder e a caracterização da participação. A opção por essa forma de construir o trabalho, deve-se à abordagem teórica que estou utilizando. Bourdieu deixa muito claro em sua obra a concepção epistemológica construcionismo estruturalista, ao mesmo tempo, estruturalismo construcionista. Bourdieu procura com suas teorias superar a dicotomia entre objetivismo e subjetivismo, articulando dialeticamente estruturas mentais e sociais (MISOCZKY, 2002). Propõe também uma noção de uso da teoria totalmente atrelada à prática, defende que os conceitos e categorias sejam construídos em função do trabalho empírico de pesquisa. Desse modo, o construcionismo “[...] exige que não se aceite a “evidência” com que se impõem “categorias naturais”, e que se investigue o grau em que os referentes podem ser construções culturais e socialmente situadas.” (MISOCZKY, 2002, p. 17).

É importante pela diversidade de abordagens de poder, deixar claro, antes de apresentar o arcabouço teórico da obra de Pierre Bourdieu, os motivos pelos quais optei por esse arcabouço.

Um aspecto premente em toda a obra de Bourdieu é a sua preocupação com a reflexividade metodológica, exigência conceitual e pertinência sociopolítica das suas pesquisas (WACQUANT, 2002). Esse tripé possibilitou que Bourdieu construísse uma Ciência Social voltada para a prestação de um serviço à sociedade com a missão de desnaturalizar o mundo social e requisitar ações das pessoas, por possibilitar a descoberta das causas objetivas e razões subjetivas das condutas que fazem as pessoas serem o que são, fazerem o que fazem e sentirem como sentem. Com isso, ele forneceu instrumentos “[...] para [as pessoas] comandarem o inconsciente social que governa seus pensamentos e limita suas ações, como ele incansavelmente tentou fazer consigo próprio.” (WACQUANT, 2002, p. 100). A análise sociológica consegue por em questão as liberdades ilusórias, “[...] oferece alguns dos meios mais eficazes de acesso à liberdade que o conhecimento de determinismos sociais permite conquistar contra os determinismos.” (BOURDIEU, 1996, p. 11-12).

No livro *Um esboço de auto-análise*, Bourdieu faz auto-análise e se coloca como próprio objeto de análise. Bourdieu (2005b, p. 39) descreve que “[...] nesse esforço para

explicar-me e compreender-me, poderei doravante apoiar-me nos cacos de objetivação de mim mesmo que fui deixando pelo caminho, ao longo de minha pesquisa, e tentarei aqui aprofundar e sistematizar.” Essa reflexividade que permeia toda a obra de Bourdieu, levam a considerar que todas as construções humanas, e o que é objeto de análise numa pesquisa, não sejam tomados como naturais e devam ser sempre questionados.

Outro aspecto importante de sua obra é base filosófica **relacional** das ciências, que atribui primazia às relações. Esta filosofia, de acordo com Bourdieu, raramente é posta em prática nas ciências sociais, pois está mais vinculada a realidades substanciais do que as relações objetivas que não se podem mostrar ou tocar, por isso demanda ser conquistada, construída e validada por meio do trabalho científico (BOURDIEU, 1996). A realização do trabalho científico está, para Bourdieu, entrelaçada com a idéia de prática, que se concretiza numa filosofia da ação **disposicional**, por permitir construir as potencialidades inscritas nos corpos dos agentes e na estrutura da situação em que atuam ou mais especificamente na sua relação (BOURDIEU, 1996, p. 10).

Além dessas características pré-textuais da obra de Pierre Bourdieu, justifica-se a escolha deste arcabouço teórico porque sua construção permite capturar a lógica mais profunda do mundo social. Ao submergir na particularidade de uma realidade empírica, situada e datada historicamente, pensada como uma figura de um universo de possíveis, pode-se apanhar a invariante, ou seja, a estrutura na variante observada, pela procura não na singularidade das naturezas, mas nas particularidades das histórias coletivas diferentes. Isso habilita o pesquisador a apreender estruturas e mecanismos, que escapam tanto ao olhar nativo, quanto ao olhar estrangeiro (BOURDIEU, 1996). Torna-se instigante porque propõe, com o estudo de realidades específicas, expandir as explicações a outros objetos do mundo social não só no plano teórico abstrato, mas no plano da prática.

Bourdieu (1996) fornece sempre uma visão política sobre o que analisa, mesmo de produtos aparentemente desinteressados. Ressalta, por exemplo, que ao buscar analisar uma obra de arte deve-se compreender a visão de mundo do grupo social que está sendo expressa através do artista. Essa reflexão sobre as operações políticas no campo da produção artística é considerada sob um modo de pensar relacional ao espaço social dos produtores culturais, em que o microcosmo social é um espaço de relações objetivas entre posições relativas de cada agente ou instituição. Nessa ótica as obras culturais estarão sempre relacionadas e serão expressão das posições dos atores no campo da produção artísticas e no espaço social. As expressões dos movimentos sociais de cultura estarão sempre atreladas às suas posições no espaço social, no microcosmo de produção cultural e campo político.

Ao pensar a forma relacional como a forma mais própria de explicar o mundo concreto, já que o real é relacional, nos colocamos diante de um grande desafio, pois

[...] para Bourdieu, a ação orienta-se sem visar conscientemente a um objetivo, e os móveis que a orientam transcendem o estreito interesse material. **O principal desafio era tentar “linearizar” um pensamento que é de fato recursivo e espiralado, sem o desfigurar, para estendê-lo ao longo de vetores que se interceptam mas que são separáveis, ao mesmo tempo respeitando suas articulações internas. Se o modo de argumentar de Bourdieu é como uma teia, com ramificações, se seus conceitos-chave são relacionais** (*habitus*, campo e capital são todos constituídos de “feixes” de laços sociais em diferentes estados – personificados, objetivados, institucionalizados – e funcionam muito mais eficazmente uns em relação aos outros), **é porque o universo social é constituído dessa maneira**, segundo ele (WACQUANT, 2002, p. 102). (grifos nossos)

2.1 A concepção de Poder em Bourdieu: Campo e (Dis)posição

Todas as sociedades se apresentam como espaços sociais, ou seja, como estruturas de diferenças que não podemos compreender se não construirmos o princípio gerador que funda as diferenças na objetividade e que estrutura a distribuição das formas de poder ou tipos de capital eficientes no universo social considerado. A percepção desse princípio possibilita construir empiricamente um campo mutável, tanto em termos da dinâmica da conservação como da transformação da estrutura de distribuição das propriedades ativas desse espaço (BOURDIEU, 1996). O entendimento do princípio de diferenciação permite compreender o que impulsiona os agentes do campo a agirem de determinada forma, inclusive na conservação de sua posição. No campo das políticas públicas culturais em Pernambuco, por exemplo, um dos aspectos valorizados são as tradições locais.

A noção de campo é base para analisar a distinção social, uma certa qualidade de porte e de maneiras considerada inata, mas que é de fato *diferença*, que só existe em relação a outras propriedades, por isso é relacional (BOURDIEU, 1996). A diferença é o que forma a base do conceito de espaço e o que determina o conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, cada uma definida em relação à outra, por relações de proximidade ou distanciamento, como de ordem (acima, abaixo e entre).

No conceito de espaço social (ou campo), torna-se clara a idéia da existência de diferenças e oposições, originárias do conceito de classes sociais (BOURDIEU, 1996).

A noção de *espaço* contém, em si, o princípio de uma apreensão *relacional* do mundo social: ela afirma, de fato, que toda a “realidade” que designa

reside na *exterioridade mutua* dos elementos que a compõem. Os seres aparentes, diretamente visíveis, quer se trate de indivíduos quer se trate de grupos, existem e subsistem na e pela *diferença*, isto é, enquanto ocupam *posições relativas* em um espaço de relações que, ainda que invisível e sempre difícil de expressar empiricamente, é a realidade mais real (*ens realissimum*, como dizia a escolástica) e o princípio real do comportamento dos indivíduos e grupos (BOURDIEU, 1996, p. 48-49).

Com isso, Bourdieu lança a idéia da construção de espaços sociais, onde se possam recortar as classes, pela descoberta do princípio da diferenciação social que permite reengendrar teoricamente o espaço que está sendo empiricamente observado (BOURDIEU, 1996). Apesar de considerar a existência de classes sociais não como um dado real, mas como algo que está por ser feito, entende que os trabalhos de Marx contribuíram para torná-las existentes (BOURDIEU, 1996). Por isso diz

[...] a *diferença* (o que expreso ao falar do *espaço* social) existe, e persiste. [...] podemos negar a existência das classes sem negar o essencial do que os defensores da noção acreditam afirmar através dela, isto é, a **diferenciação social**, que pode gerar antagonismos individuais e, às vezes, enfrentamentos coletivos entre agentes situados em posições diferentes no espaço social (BOURDIEU, 1996, p. 25-26 e 49).

Contudo, uma diferença “[...] só se torna uma diferença visível, perceptível, não indiferente, socialmente *pertinente*, se ela é percebida por alguém capaz de *estabelecer a diferença* – já que por estar inscrito no espaço em questão, esse alguém não é indiferente e é dotado de categorias de percepção, de um gosto que lhe permite estabelecer diferenças, discernir, distinguir [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 23). Ou seja, nessa concepção Bourdieu tenta condensar a complexa relação entre as estruturas objetivas, composta pelas diferenças inscritas no espaço social e construções subjetivas, a diferença só se torna signo e de distinção, quando está presente em todos os agentes a incorporação da estrutura de diferenças objetivas. Apreender as diferenças que operam no campo permite que se tenha uma construção das diferenças objetivas que separam dominantes e dominados, que separam a sociedade civil e o Estado, como ficou evidente, por exemplo, nos períodos políticos não democráticos no Brasil.

Nessa complexa articulação entre objetivismo e subjetivismo, os agentes no espaço social têm um *ponto de vista*, que constitui uma *perspectiva* definida em forma e conteúdo pela posição objetiva e como ela é assumida. O espaço social constitui a realidade primeira e última, pois comanda as representações que os agentes sociais podem ter dele (BOURDIEU, 1996). Só com um profundo exercício de reflexividade crítica poderemos nos aventurar a ‘sair’ ou nos colocarmos na posição de um analista externo a esse espaço.

A elaboração do conceito de campos, de Bourdieu (1996), é pensada como uma ferramenta contra a redução da interpretação de todas as relações sociais ao economicismo, que é considerado como uma redução por remeter tudo ao interesse lucrativo, a redução dos objetivos da ação a finalidades econômicas. Na teoria de campos considera-se que o mundo social é lugar do processo de diferenciação progressiva. “A evolução das sociedades tende a fazer com que surjam universos (que chamo de campos) que têm leis próprias, são autônomos. As leis fundamentais são, com frequência, tautologias.” (BOURDIEU, 1996, p. 147).

Com isso, formam-se universos sociais com uma lei fundamental, um *nomos* independente dos outros universos, que avaliam o que se faz, as questões em jogo, de acordo com princípios e critérios próprios (BOURDIEU, 1996). De modo que, “o campo exerce um efeito de *refração* (como um prisma): portanto, apenas conhecendo as leis específicas do seu funcionamento (“seu coeficiente de refração”, isto é, seu *grau de autonomia*) é que se pode compreender as mudanças nas relações [...]”(BOURDIEU, 1996, p. 61) que acontecem entre os agentes internos, como as concepções artísticas e musicais, ocasionadas por uma mudança no regime político ou crise econômica. No Brasil, por exemplo, no período de ditadura militar existiram diversos movimentos de música que criticavam os governos pelas atitudes autoritárias. Em Pernambuco nos anos 90, marco da redemocratização e institucionalização da participação social, surge o movimento Manguebeat que busca valorizar a música popular, não como uma forma de preservá-la, mas fazê-la dialogar com as culturas contemporâneas.

O conceito de campo torna-se central para o entendimento dos microcosmos autônomos no interior do macrocosmo social, pois “[...] O campo, então, não é senão um pequeno espaço dentro do mundo social, regido por suas leis e seus códigos próprios” (CARVALHO, 2003, p. 14). Segundo Madeiro (2004), mesmo consideradas como exigências do campo, essas leis e regras, podem ser quebradas, distorcidas ou mudadas. A estrutura do campo é constituída por suas regras de funcionamento que estão sempre em jogo. Isso porque

[...] A estrutura do campo é dada pelas relações de força entre os agentes (indivíduos e grupos) e as instituições que lutam pela hegemonia no interior do campo, isto é, o monopólio da autoridade que outorga o poder de ditar as regras, de repartir o capital específico de cada campo. A forma como o capital é repartido dispõe as relações internas ao campo, isto é, dá a sua estrutura (Bourdieu, 1984:114). Todo campo desenvolve uma *doxa*, um senso comum, e *nomos*, leis gerais que o governam. O conceito de *doxa* substitui, dando maior clareza e precisão, o que a teoria marxista, principalmente a partir de Althusser, denomina “ideologia”, como “falsa consciência” (Bourdieu e Eagleton, 1996:267). A *doxa* é aquilo sobre o que todos os agentes estão de acordo (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 36-37).

À medida que um campo vai se tornando autônomo, o que é produzido no mesmo é cada vez mais dependente da história específica do próprio campo (BOURDIEU, 1996).

[...] A história própria do campo, tudo que compõe o *habitus*, as estruturas subjacentes, enfim, funcionam como um prisma para os acontecimentos exteriores (Bourdieu, 1984:219). Os resultados das lutas externas — econômicas, políticas etc. — pesam na relação de forças internas. Mas as influências externas são sempre mediadas pela estrutura particular do campo, que se interpõe entre a posição social do agente e a sua conduta (*prise de position*). É nesse sentido que o campo é “relativamente autônomo”, isto é, que ele estabelece as suas próprias regras, embora sofra influências e até mesmo seja condicionado por outros campos, como o econômico influencia o político, por exemplo. [...] (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 41).

Assim, para entender as mudanças operadas dentro de um determinado campo como mudança relativa na posição dos agentes, não é suficiente associá-las a mudanças históricas macrosociais. É necessário compreender as regras de funcionamento e o índice de refração do campo, que será maior, quanto maior for a sua estruturação e autonomia no espaço social (MADEIRO, 2004). O campo pode ser compreendido, de acordo com Misoczky (2002, p. 26),

como um espaço de posições, entre atores sociais, em uma relação de mútua exclusão. O campo é uma construção empírica, só podendo ser descrito a partir de critérios que precisam dar conta de um conjunto de diferenças que separam os atores ou que permitem que um conjunto de relações apareça. A partir desses critérios se reúne atores sociais, essenciais para revelar as posições com relação aos tipos de capital/recursos de poder em disputa. Ou seja, o campo é definido pela especificidade da luta e por aquilo que nele está em jogo.

Para entender o campo das políticas públicas culturais para a música é imprescindível apreender a sua lógica de funcionamento e o que está em jogo.

O direito de entrada no campo é dado pelo reconhecimento dos seus valores fundamentais, pelo conhecimento das regras do jogo, isto é, da história do campo, e pela posse do capital específico. Os agentes aceitam os pressupostos cognitivos e valorativos do campo ao qual pertencem. Cada campo tem um sistema de filtragem diferente: um agente dominante em um campo pode não o ser em outro. A admissão no campo requer: a posse de diferentes formas de capital, o cacife (*enjeux*) na quantidade e qualidade do que conta na disputa interna e que constitui a finalidade, o propósito, do jogo específico; e as disposições, inclinações e aprendizados, que conformam o *habitus* do campo (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 40).

Para isso faz-se necessário delimitar um campo dentro do espaço social, determinando que tipos de capital são ativos nele. Segundo Carvalho (2003, p. 15-16), “[...] Assim como num jogo de xadrez, as posições e os recursos de poder de cada um, não têm valor por si próprios, mas em função da posição relativas de todos os atores no campo.”

A posição dos agentes no espaço social depende tanto da quantidade como do tipo de capital que cada um dispõe. O conceito de capital em Bourdieu deriva da noção econômica, o capital é acumulado pelas operações de investimento, se transmite por herança e sua reprodução está ligada à habilidade do seu detentor em investi-lo. “[...] A acumulação das diversas formas de capital se dá por investimento, extração de mais-valia etc. O conceito de capital — etimologicamente o mesmo que o cabedal ou conjunto de bens — é complexo. [...]” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 38-40).

Podem-se representar graficamente as posições dos agentes na sociedade, por exemplo, classificando as profissões no espaço social (CARVALHO, 2003), que é construído de acordo com a distribuição dos agentes ou os grupos em função da posição nas distribuições estatísticas “[...] de acordo com *dois princípios de diferenciação* [...] o capital econômico e o capital cultural.” Os agentes têm mais em comum, quanto mais próximo estejam nessas duas dimensões. Numa primeira dimensão os agentes são dispostos de acordo com o volume total de capital, numa segunda dimensão são dispostos de acordo com a estrutura do seu capital, ou seja, de acordo com os pesos relativos dos diferentes tipos de capital, na quantidade global de seu capital (BOURDIEU, 1996, p. 19).

[...] Além do **econômico**, que compreende a riqueza material, o dinheiro, as ações etc. (bens, patrimônios, trabalho), Bourdieu considera: o **capital cultural**, que compreende o conhecimento, as habilidades, as informações etc., correspondente ao conjunto de qualificações intelectuais produzidas e transmitidas pela família, e pelas instituições escolares, sob três formas: o estado incorporado, como disposição durável do corpo (por exemplo, a forma de se apresentar em público); o estado objetivo, como a posse de bens culturais (por exemplo, a posse de obras de arte); estado institucionalizado, sancionado pelas instituições, como os títulos acadêmicos; o **capital social**, correspondente ao conjunto de acessos sociais, que compreende o relacionamento e a rede de contatos; o **capital simbólico**, correspondente ao conjunto de rituais de reconhecimento social, e que compreende o prestígio, a honra etc. O capital simbólico é uma síntese dos demais (cultural, econômico e social) (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 38-40). (grifos nossos)

Somado a esses capitais, pode-se acrescentar o capital político, definido como uma forma que assegura aos detentores uma apropriação privada de bens e de serviços públicos (BOURDIEU, 1996). Bourdieu chama a atenção para o fato de que pode existir, em determinados campos (econômico, da arte, acadêmicos, etc.), um outro princípio de diferenciação, um outro tipo de capital, cuja distribuição desigual é a base das diferenças constatadas.

No campo das políticas públicas culturais, uma característica marcante do Estado é a referência aos elementos tradicionais da cultura popular, seja para preservá-los ou hibridizá-

los. Inspirado no trabalho empírico de Madeiro (2004, p. 31-32) sobre o carnaval, pode-se considerar estas características como capital da tradição, que pressupõe antiguidade, prêmios, mas também pode ser construído através de intenso trabalho de propaganda, por isso definido como “ [...] um tipo de capital do reconhecimento, adquirido a partir da legitimação da atividade artística/cultural do ator coletivo perante o campo.” Outro capital identificado por Madeiro (2004, p. 114) nesse trabalho foi o capital empresarial, que

é próprio desta época, que valoriza a organização em oposição ao indivíduo, o profissional em relação ao amador, o estruturado em oposição ao informal. Com certeza a burocracia tem relação com essa confiança gerada nos indivíduos, principalmente em seus aspectos de controle e previsibilidade (na burocracia, teoricamente, as regras são pré-definidas, o que impediria favorecimentos e mudanças de última hora) (MADEIRO, 2004, p. 121-122).

Os diversos tipos de capital (econômico, cultural, escolar ou social), constituem o **capital simbólico** que acontece, segundo Bourdieu (1996), pela alquimia simbólica, quando os agentes cumprem atos de eufemismo, de transfiguração e de conformação, produzem um capital de reconhecimento que lhe permite ter efeitos simbólicos.

[...] O capital simbólico é uma propriedade qualquer - força física, riqueza, valor guerreiro - que, percebida pelos agentes sociais dotados das categorias de percepção e de avaliação que lhes permitem percebê-la, conhecê-la e reconhecê-la, torna-se simbolicamente eficiente, como uma verdadeira *força mágica*: uma propriedade que, por responder às “expectativas coletivas”, socialmente constituídas, em relação às crenças, exerce uma espécie de ação à distância, sem contato físico. Damos uma ordem e ela é obedecida: é um ato quase mágico. Mas é apenas em aparência uma exceção à lei de conservação da energia social. Para que o ato simbólico tenha, sem gasto visível de energia, essa espécie de eficácia mágica, é preciso que um trabalho anterior, frequentemente invisível e, em todo caso, esquecido, recalcado, tenha produzido, naqueles submetidos ao ato de imposição, de injunção, as disposições necessárias para que eles tenham a sensação de ter de obedecer sem sequer se colocar a questão da obediência (BOURDIEU, 1996, p. 170).

Ao introduzir a noção de capital simbólico (ou de lucro simbólico), Bourdieu consegue radicalizar o questionamento da visão ingênua. Mesmo permanecendo numa filosofia da consciência não se considera a existência de uma conduta desinteressada, pois todas as ações aparentemente desinteressadas esconderão intenções de maximizar alguma forma de lucro simbólico (BOURDIEU, 1996).

Na definição de Bourdieu (1996, p. 149-150) “[...] O capital simbólico é um capital com base cognitiva, apoiado sobre o conhecimento e o reconhecimento.”. A sua constituição só se realiza quando agentes sociais conheçam, reconheçam e acreditem no que lhes é proposto (BOURDIEU, 1996). Com essa noção de capital simbólico é possível desvendar

uma forma de dominação, a princípio invisível: a dominação simbólica sofrida sob pressão e ao mesmo tempo aceita pelo reconhecimento ou obediência (BOURDIEU, 1996).

Um dos alvos de luta entre agentes que têm em comum uma quantidade de capital específico para ocupar posição dominante no interior do seu campo específico, é a conservação ou a transformação da taxa de câmbio entre os diferentes tipos de capital, ou o poder sobre instâncias burocráticas, que podem alterá-las por meio de medidas administrativas (BOURDIEU, 1996). Segundo Bourdieu (1996, p. 107) “[...] o Estado tem meios de impor e penetrar com princípios duráveis de visão e divisão, pois [...] é o lugar por excelência da concentração e do exercício do poder simbólico.”. Isso reforça a importância de levantar as características do Estado no campo das políticas públicas culturais, pois o mesmo figura como o principal formulador e implementador de políticas com poder para definir as relações entre os diversos agentes do campo, pois

a gênese do Estado é inseparável de um processo de unificação dos diferentes campos sociais, econômicos, cultural (ou escolar), políticos, etc., que acompanha a constituição progressiva do monopólio estatal da violência física e simbólica legítima. Dado que concentra um conjunto de recursos materiais e simbólicos, o Estado tem a capacidade de regular o funcionamento dos diferentes campos [...] (BOURDIEU, 1996, p. 51).

As relações Estado-Sociedade no Brasil mostram que em todos os regimes políticos figuraram formas de dominação simbólica, sendo que nos períodos de ditadura, por exemplo, os mecanismos de coerção eram mais explícitos aos opositores. No regime democrático as formas de dominação estão implícitas nos discursos, o que denota que o discurso pode ser um importante capital simbólico no campo político. Nesse campo, as posições de poder são adquiridas mediante a manipulação simbólica da vida social, conseqüentemente, o controle dos significados sociais torna-se a principal fonte de poder dos agentes no campo. De um lado os significados são constituídos pelo grupo dominante (os conhecedores das regras do jogo político e detentores do *habitus* necessário à participação no jogo) dentro de seu campo. Mas a conquista de posições de poder depende em que nível esse discurso alcança a adesão e legitimidade dos “leigos” (indivíduos ou instituições que estão fora do campo de poder, mas que subsidiam o capital social necessário para legitimar os conceitos vigentes no campo social) (CARVALHO, 2003).

Os campos funcionam com suas relações de força (física, econômica e simbólica), vinculada ao volume e à estrutura de capitais que os membros possuem (BOURDIEU, 1996). De acordo com Carvalho (2003, p. 15-16)

Os diversos tipos de capital funcionam como trunfos num jogo. Quanto mais capital tiver o ator, mais recompensas específicas ele obterá do campo, e

mais possibilidades terá de ocupar uma posição no campo de poder. Os atores são diferenciados pelo tipo de capital predominante em seus recursos simbólicos (capital cultural ou capital econômico). Deste modo se explica que, dentro do campo de poder existam posições de dominação e posições “subalternas”, pois a definição do valor relativo de cada tipo de capital também é objeto de luta constante.

A noção de campo de poder precisou ser construída para explicar os efeitos estruturais resultados dessas lutas, como por exemplo, das propriedades das práticas e das representações de escritores ou artistas que ocupam posições diferentes nos campos, as quais só podiam ser entendidas considerando a posição dominada que os campos de produção cultural ocupam no espaço mais amplo (BOURDIEU, 1996). O campo de poder é o setor dominante de campo social, pois é o espaço que reúne os detentores das maiores quantidades de capital. Ao mesmo tempo esse campo é formado por agentes com interesses díspares, mas que possuem em comum grandes quantidades de capital global (MADEIRO, 2004).

O campo de poder (que não deve ser confundido com o campo político) não é um campo como os outros: ele é o espaço de relações de força entre os diferentes tipos de capital ou, mais precisamente, entre os agentes suficientemente providos de um dos diferentes tipos de capital para poderem dominar o campo correspondente e cujas lutas se intensificam sempre que o valor relativo dos diferentes tipos de capital é posto em questão [...]; isto é, especialmente quando os equilíbrios estabelecidos no interior do campo, entre instâncias especificamente encarregadas da reprodução do campo do poder [...] são ameaçados (BOURDIEU, 1996, p. 52).

O campo social, um campo de lutas e jogos de poder em que os diversos agentes têm diferentes estratégias na busca pelo predomínio, constitui-se como *locus* de ação do poder simbólico. Para Carvalho (2003) este tipo de poder é quase mágico, pois permite obter suavemente, o que poderia ser obtido pela força física ou econômica. Bourdieu (2005a, p. 15) define

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos [...], na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e transfiguração [...] que garante uma verdadeira transubstancialização das relações de força [...] transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia.

Dessa forma, o conceito de poder simbólico, não comporta apenas a noção de capital econômico como capacidade de determinar posições de poder, não é só o dinheiro que importa. Outros tipos de capital como o capital cultural constituem recursos de poder úteis para a determinação e a reprodução das posições sociais (CARVALHO, 2003). O campo das

políticas públicas para a música tem o capital cultural naturalmente importante para determinar as posições dos agentes. No entanto, como é uma arte que depende de organizações do mercado, o capital econômico tem peso na determinação do poder simbólico deste campo.

Por essa concepção de poder, não estamos num vazio social, a posição ocupada no espaço social é determinada pela estrutura de distribuição de diferentes tipos de capitais. Os capitais são armas, comandam as representações desse espaço e as tomadas de posição nas lutas para conservá-lo ou transformá-lo (BOURDIEU, 1996).

O mundo social, entendido por essa lente política, é algo que os **agentes sociais** têm a constituir, por isso não realizam atos gratuitos, que remete a idéia de não-motivado, de arbitrário. Um ato gratuito não pode fazer sentido, diante dele a ciência social não tem nada a dizer (BOURDIEU, 1996). Por isso ter interesse em certo sentido, Bourdieu (1996, p. 138-139) define que é dar importância a um jogo social. “[...] *Interesse* é “estar em”, participar, admitir, portanto, que o jogo merece ser jogado e que os alvos engendrados no e pelo fato de jogar merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e reconhecer os alvos.”.

Segundo Thiry-Cherques (2006, p. 34)

Todo agente, indivíduo ou grupo, para subsistir socialmente, deve participar de um jogo que lhe impõe sacrifícios. Neste jogo, alguns de nós nos cremos livres, outros determinados. Mas, para Bourdieu, não somos nem uma coisa nem outra. Somos o produto de estruturas profundas. Temos, inscritos em nós, os princípios geradores e organizadores das nossas práticas e representações, das nossas ações e pensamentos. Por este motivo Bourdieu não trabalha com o conceito de sujeito. Prefere o de agente. Os indivíduos são agentes à medida que atuam e que sabem, que são dotados de um senso prático, um sistema adquirido de preferências, de classificações, de percepção (Bourdieu, 1996:44). Os agentes sociais, indivíduos ou grupos, incorporam um *habitus* gerador (disposições adquiridas pela experiência) que variam no tempo e no espaço (Bourdieu, 1987:19). Do berço ao túmulo absorvemos (reestruturamos) nossos *habitus*, condicionando as aquisições mais novas pela mais antigas. Percebemos, pensamos e agimos dentro da estreita liberdade, dada pela lógica do campo e da situação que nele ocupamos.

Todo campo social tende a estabelecer a relação de *illusio* daqueles que nele entram, a *illusio* é estar interessado, envolvido, é investir nos alvos que existem em certo jogo, por isso é tanto condição como produto do funcionamento do campo (BOURDIEU, 1996). Para Bourdieu (1996, p. 139) “[...] os jogos sociais são jogos que se fazem esquecer como jogos e a *illusio* é essa relação encantada com um jogo que é o produto de uma relação de cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e estruturas objetivas do espaço social.”

Com essa concepção sobre o jogo social, Bourdieu propõe a refutação do utilitarismo, que reduz tudo ao cálculo consciente, opondo a relação de cumplicidade ontológica entre *habitus* e campo. Dessa forma, os agentes são dotados de um senso prático, de um sistema de preferências, de princípios de visão e de divisão (o que comumente se chama de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e resposta. Esse senso prático é o que Bourdieu define como *habitus*, um tipo de senso prático sobre o que se deve fazer em uma determinada situação, comumente chamado de senso do jogo, “[...] ter o sentido do jogo é ter o jogo na pele; é perceber no estado prático o futuro do jogo. É ter o senso histórico do jogo. [...] o bom jogador é aquele que antecipa, que está *adiante* do jogo.” (BOURDIEU, 1996, p.144). Isso possibilita antecipar o futuro do jogo, pelas antecipações pré-perceptivas criadas pelo *habitus*, que são uma espécie de induções práticas fundadas na experiência anterior (BOURDIEU, 1996).

Os agentes têm o sentido do jogo, nos jogos onde é necessário mostrar desinteresse, eles podem realizar, de uma maneira espontaneamente desinteressada, ações que estejam de acordo com seus interesses. Desse modo essas podem ser consideradas situações “[...] paradoxais que uma filosofia da consciência impede de compreender.” (BOURDIEU, 1996, p. 146-147). De modo que Bourdieu considera que o desinteresse é sociologicamente possível só pelo encontro entre o *habitus* predisposto ao desinteresse e universos nos quais o desinteresse é recompensado. Tais universos são “[...] microcosmos que se constituem sobre uma inversão da lei fundamental do mundo econômico e nos quais a lei do interesse econômico é suspensa. O que não quer dizer que eles não conheçam outras formas de interesse [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 153). Nessa reflexão pode-se questionar que interesse ou desinteresse dos governos, que dirigem o estado pós-democratização, realizam ações discursivas de incentivo à participação social.

Cada campo tem certas práticas, valores, estilos, gostos, restrições, em suma, um certo *habitus*, produzido pelas condições sociais relacionadas às posições correspondentes, e pela intermediação desse *habitus* e de suas capacidades estruturantes (BOURDIEU, 1996). De acordo com Misoczky (2004a, p. 81) “o *habitus* é definido como o sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas que operam como estruturas estruturantes, isto é, princípios geradores e organizadores das práticas e representações”.

O *habitus* preenche uma função que, em uma outra filosofia, confiamos à consciência transcendental: é um corpo socializado, um corpo estruturado, um corpo que incorporou as estruturas imanentes de um mundo ou de um setor particular desse mundo, de um campo, e que estrutura tanto a

percepção desse mundo como a ação nesse mundo. [...] E quando as estruturas incorporadas e as estruturas objetivas estão de acordo, quando a percepção é construída de acordo com as estruturas do que é percebido, tudo parece evidente, tudo parece dado (BOURDIEU, 1996, p.144).

Num determinado campo, o *habitus* explica que os agentes tenham o espírito estruturado de acordo com as estruturas do mundo no qual se está jogando, com isso tudo parecerá mais evidente e a questão de saber se o jogo vale ou não a pena nem chega a ser colocada (BOURDIEU, 1996). O *habitus* funda condutas regulares que permitem “prever práticas — as “coisas que se fazem” e as “coisas que não se fazem” em determinado campo [...]” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 35).

O *habitus* torna-se tanto um princípio gerador como unificador, que promove uma retradução das características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, ou seja, em um conjunto de escolha de pessoas, de bens e de práticas, diferenciados e diferenciadores das posições das quais são o produto (BOURDIEU, 1996). Geram práticas tanto distintas como distintivas, assim como esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão de gostos diferentes (BOURDIEU, 1996). Em última instância são operadores de distinções, pois põem em prática princípios de diferenciação diversos ou utilizam singularmente os princípios de diferenciação comuns (BOURDIEU, 1996).

O *habitus* é tanto individual quanto coletivo. Como princípio gerador e unificador de uma coletividade ele retraduz as características intrínsecas e racionais de uma posição e estilo de vida unitário: as afinidades de *habitus* (Bourdieu, 2005:182). Os *habitus* são diferenciados e são diferenciadores, isto é, operam distinções (Bourdieu, 1996:23). O conceito de *habitus* denota um termo médio entre as estruturas objetivas e as condutas individuais, na medida em que o coletivo, o grupo, a fração da sociedade estão depositados em cada indivíduo sob a forma de disposições duráveis, como as estruturas mentais (Bourdieu, 1984:29). O *habitus* é uma interiorização da objetividade social que produz uma exteriorização da interioridade. Não só está inscrito no indivíduo, como o indivíduo se situa em um determinado universo social: um campo que circunscreve um *habitus* específico (Bourdieu, 2001) (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 35).

O espaço de posições sociais pode ser retraduzido e pensado como um espaço de tomadas de posição pela intermediação do *habitus* (espaço das disposições) (BOURDIEU, 1996). De forma que, ao sistema de diferenciações sociais que define a posição dos agentes baseada na quantidade como na estrutura de capital, corresponde um sistema de separações diferenciais baseado nas propriedades dos agentes. Assim, a cada conjunto de posições “[...] corresponde uma classe de *habitus* (ou de *gostos*) produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas

capacidades geradoras, um conjunto sistemático de bens e propriedades, vinculadas entre si por uma afinidade de estilo.” (BOURDIEU, 1996, p. 21). Porque “[...] Todo campo se caracteriza por agentes dotados de um mesmo *habitus*. O campo estrutura o *habitus* e o *habitus* constitui o campo (Bourdieu, 1992b:102-103; Dortier, 2002:55). O *habitus* é a internalização ou incorporação da estrutura social, enquanto o campo é a exteriorização ou objetivação do *habitus* (Vandenberghe, 1999:49).” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 36).

A idéia de *habitus* nesta pesquisa pode ser associada às mudanças no caráter da participação, na medida em que os movimentos de cultura tinham um senso prático de participação política contrário ao Estado nos governos autoritários. Com a redemocratização e promulgação da Constituição Federal de 1988 construiu-se paulatinamente uma nova estrutura objetiva e regras do jogo no campo, em que os agentes não precisam se opor ao Estado, e com isso um novo *habitus* no campo, que naturaliza a participação da sociedade nos espaços institucionalmente determinados e formalizados pelo Estado.

De forma geral, o espaço social se organiza de acordo com três dimensões fundamentais: os agentes distribuem-se de acordo com o volume global do capital, depois de acordo com a estrutura desse capital (o peso relativo dos capitais no conjunto total de seu patrimônio) e, com o tempo mudam o volume e a estrutura de capital. Dado que existe uma correspondência entre o espaço de posições ocupadas (composição de capitais) e o espaço de disposições (ou *habitus*) com o espaço de tomadas de posições, pode-se recortar as regiões do espaço social e agrupar agentes homogêneos, quanto possível, não só pelas suas condições de existência, mas pelas suas práticas culturais, de consumo, de suas opiniões políticas, etc. (BOURDIEU, 1996).

Entretanto Bourdieu (1996) ressalta que é preciso ter cuidado para não transformar as propriedades necessárias e intrínsecas de um grupo naquelas propriedades que lhe cabem em certo momento, a partir da sua posição em um espaço social determinado e numa dada situação de oferta de bens e práticas possíveis. Por exemplo, uma prática nobre pode ser abandonada, por eles se for adotada por classes populares ou inversamente.

Diversos fatores podem fazer com que agentes em posições distintas no campo social se unam ou aquelas em posições semelhantes se separem. Embora seja mais fácil unir agentes com posições e *habitus* semelhantes em torno da mesma idéia, a união entre atores com diferentes quantidades de poder simbólico, acontece em grande parte porque setores dominados do campo social, não sendo detentores de capitais valorizados, acabam por delegar sua opinião (MADEIRO, 2004). Por isso a relação entre *posições sociais* (conceito relacional) e as *disposições* (ou o *habitus*) semelhantes entre agentes, não necessariamente levam esses

agentes a terem as mesmas *tomadas de posição*, escolhas que os agentes fazem no domínio da prática (BOURDIEU, 1996).

A posição é a face objetiva do campo que se articula com a face subjetiva, a disposição. A posição é causa e resultado do *habitus* do campo. Conforma e indica o *habitus* da classe e da subclasse em que se posiciona o agente. Por definição, o campo tem propriedades universais, isto é, presentes em todos os campos, e características próprias. As propriedades de um campo, além do *habitus* específico, são a estrutura, a *doxa*, ou a opinião consensual, as leis que o regem e que regulam a luta pela dominação do campo. Aos interesses postos em jogo Bourdieu denomina “capital” — no sentido dos bens econômicos, mas também do conjunto de bens culturais, sociais, simbólicos etc. Como nos confrontos político ou econômico, os agentes necessitam de um montante de capital para ingressarem no campo e, inconscientemente, fazem uso de estratégias que lhes permitem conservar ou conquistar posições, em uma luta que é tanto explícita, material e política, como travada no plano simbólico e que coloca em jogo os interesses de conservação (a reprodução) contra os interesses de subversão da ordem dominante no campo (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 36-37).

As mudanças no campo originam-se da própria estrutura, constituído pelas disputas e tensões entre as posições, que são alvos e também resultado das lutas. As estratégias dos agentes dependem da posição deles na estrutura do campo, ou seja, da distribuição de capital simbólico específico, institucionalizado ou não, mediante as suas disposições constitutivas do seu *habitus*. Essa combinação pode levá-los a perpetuar (conservar) as regras do jogo ou a subvertê-las (transformar a estrutura dessa distribuição) (BOURDIEU, 1996).

O tom grandioso e arrogante de algumas proclamações autovalorizantes é uma típica estratégia dos pretendentes ambiciosos, que desejam uma ruptura e tentam lançar ao descrédito autoridades estabelecidas e obter uma transferência de seu capital simbólico (BOURDIEU, 1996). “[...] Quando se trata de mundo social, as palavras criam as coisas, já que criam o consenso sobre a existência e o sentido das coisas, o senso comum, a *doxa* aceita por todos como dada.” (BOURDIEU, 1996, p. 127).

Dada à importância que Bourdieu atribui à linguagem nas lutas e jogos de poder no campo, pretende-se considerar como as ações discursivas são operadas como uma ferramenta (um trunfo no jogo) dos agentes sociais para estabelecer o que consideram legítimo no campo. De acordo com Misoczky (2002), ao considerar o discurso como prática social, é necessário considerar os eventos discursivos e o contexto (estrutura social) onde operam, e que operam numa relação dialética, pois o discurso é moldado pelo contexto e este também o molda. Por isso, “[...] o discurso é socialmente constituído assim como é constitutivo [...]”, ajudando a construir e reproduzir as coisas e posições através da forma que representa e posiciona

(MISOCZKY, 2002, p. 20). As ações discursivas estruturam um campo pela constituição de conceitos, objetos e posições do sujeito (HARDY e PHILLIPS *apud* MISOCZKY, 2002).

Assim, a narrativa de construção do campo será construída para identificar o potencial de transformação das ações discursivas de participação política nas relações Estado-Sociedade mediadas pela Gestão Pública no campo das políticas públicas culturais para música. Representamos esse arcabouço teórico-conceitual visualmente na seguinte figura.

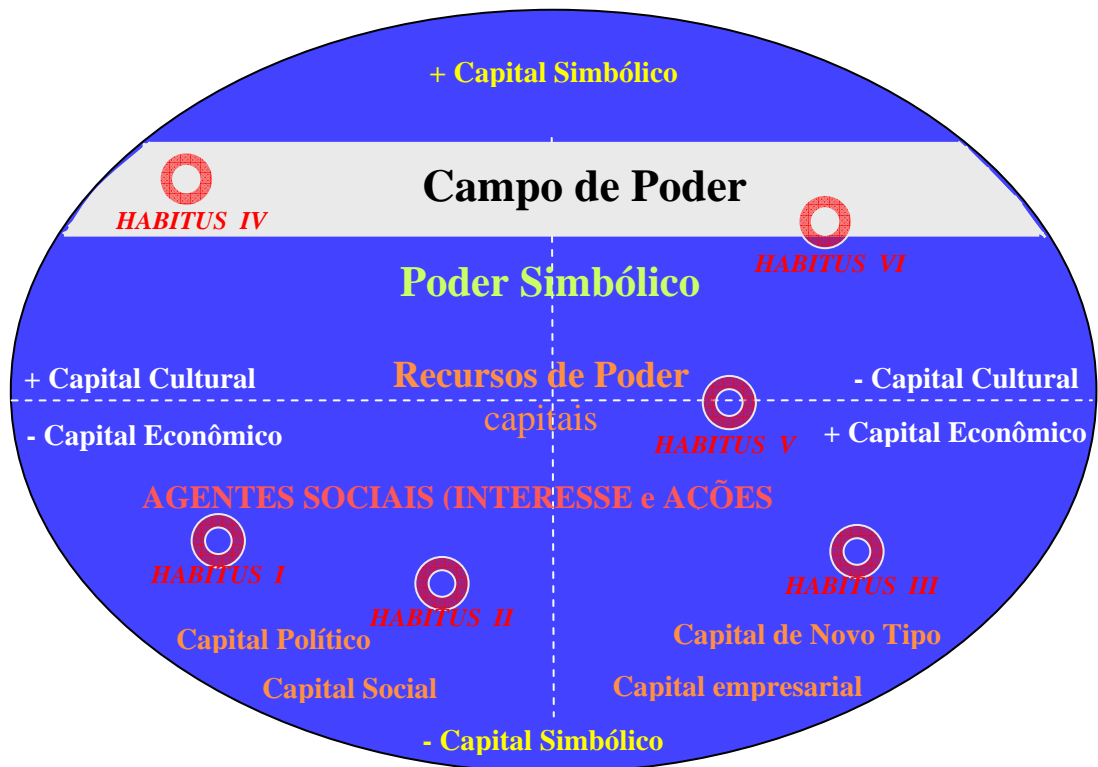


Figura 1 (2) – Representação do Campo Social em Bourdieu
 Fonte: Elaboração própria, inspirado em Bourdieu (1996)

2.2 Uma caracterização das Ações Discursivas de Participação

Entendemos os agentes sociais coletivos, como organizações/movimentos sociais. Os movimentos sociais constituem-se como importantes agentes de reivindicação, segundo Cardoso (2004), por se estabelecerem como os mediadores da redefinição do espaço público e do espaço privado, trazendo aspectos da esfera privada como uma questão política e de politização. De maneira geral, conseguiram politizar a esfera privada que estava em discussão no mundo contemporâneo. Com participação política, conseguiu-se “[...] o alargamento da

esfera pública e a inclusão da esfera privada, o privado dentro do público, na medida em que ele também foi definido como político.” (CARDOSO, 2004, p. 88). Assim, os movimentos sociais são importantes agentes na construção da democracia, pois sempre lutaram pela politização e ampliação da luta no espaço social.

A origem dos movimentos sociais e sua história de lutas contra as formas e estruturas de dominação e ordenamento da sociedade, principalmente o Estado, acontece diferentemente. Cardoso (2004) demarca sua análise sobre a atuação dos movimentos em duas fases: a primeira na década de 70 caracterizada pela “emergência heróica dos movimentos sociais”, que surgem de forma espontânea para substituir os instrumentos de participação proibidos no período de repressão (ditadura militar); e a segunda nos primeiros anos da década de 80, quando há a institucionalização dos canais de participação e diálogo com o Estado, em alguns casos as relações diretas estabelecidas entre os movimentos e agências públicas criaram novas possibilidades de cooptação.

A diferença entre novos e velhos movimentos sociais é também considerada por Böhm (2005, p. 139) como o conflito entre ‘verticais’ e ‘horizontais’. Os velhos movimentos sociais (movimento trabalhista, sindicatos e partidos socialistas) usam a forma tradicional de organização burocrática e hierárquica, “[...] porque eles são largamente conectados com a tradicional categoria do antagonismo da luta de classe [...]. [baseadas nas] relações antagonísticas entre capital e trabalho, [...]” (BÖHM, 2006, p. 153). Os chamados novos movimentos sociais – NMS – (feministas, ecologistas, direitos humanos, indígenas, etc.) orientados a políticas locais e princípios democráticos, “[...] porque suas lutas não podem ser vistas ao longo das linhas tradicionais da política e economia do trabalho. [...] os NMSs engajam-se em lutas numa variedade de diferentes espaços culturais e do cotidiano [...] a sociedade e suas lutas constitutivas têm se movido além do tradicional antagonismo de classe, e os NMSs são pensados para reposicionar a classe trabalhadora com novos desafios políticos” (BÖHM, 2006, p. 153-154).

Os movimentos não podem prescindir de uma visão dialética e dialógica, onde se interconectam novas e velhas práticas, o tradicional e o moderno, o novo e o velho, o mesmo e o diferente, isto é, as contradições por excelência. Essas características é que permitem a constante renovação da luta contra as diversas formas de manutenção da dominação, pois como Amantino-de-Andrade e Arenhart (2005, p. 43) advertem “[...] os mecanismos participativos podem constituir-se em verdadeiros produtores de princípios democráticos, ou ser simples reprodutores de padrões burocráticos.”. O domínio burocrático, aparentemente

anônimo, não é menos despótico porque ‘ninguém’ o exerce, ao contrário, é mais perverso, pois não se pode falar, nem solicitar alguma coisa, a ninguém (ARENDDT, 2004).

Entendemos por movimento aquilo que não é uma organização burocrática, e resiste à reprodução da ordem e da hierarquia e a cristalização da luta política, é o contraditório, por isso não estático. Nos movimentos, a atividade política é um elemento central, por isso a única coisa que é perene no movimento é a mudança e a política. Enquanto agente social, os movimentos visam mudanças políticas ou sociais são uma outra possibilidade de organização, em que a dinâmica é central, por isso, são uma organização momentânea. A organização é para os movimentos uma estratégia de luta para enfrentar os desafios, ao superá-los, a estratégia terá que mudar, pois já não visará superar os mesmos obstáculos. A partir dessa essência, os movimentos sociais propõem “[...] a autonomia da ação coletiva, eles trabalham também para a valorização de uma sociedade finalmente política e aberta aos conflitos através de uma referência democrática: nem mais párias à política, nem mais súditos do Estado, mas cidadãos.” (PAOLI, 1991, p. 126)

A partir dessa concepção de movimentos sociais pretendemos identificar o direcionamento das políticas públicas para a organização dos movimentos sociais, por isso tentamos construir uma genealogia do conceito de organização. Ao mostrar as raízes desse conceito que se tornou dominante e até naturalizado nas concepções de gestão pública e de empresas. O conceito hegemônico de organização, sinônimo de burocracia e empresa, é contraditório à essência dos movimentos sociais, que também são possibilidades de organização, só que com bases e lógica bem diferentes do conceito empresarial de organizar.

Clegg (1998) discute a imprescindibilidade das organizações no processo de modernização da sociedade. Para isso, o autor se apóia fortemente na obra de Weber, que afirma que “... o tipo monocrático de burocracia – é capaz, numa perspectiva puramente técnica, de atingir o mais alto grau de eficiência...” (WEBER, 1978, p. 24), ou seja, atribuída ao nível idealizado (tipo ideal). Contudo Clegg (1998) analisa que apesar da superioridade técnica provida numa forma de organização burocrática, a burocracia é um produto humano, por isso permeada por intenções e interesses diversos. Esse período histórico influenciou sobremaneira as bases e visão de mundo no qual se assenta o conceito de organização, que é atualmente utilizado e aceito na teoria das organizações e na vida cotidiana. O modo de produção capitalista consolidou-se em paralelo com a preponderância que a racionalidade técnica sobre as outras formas de dominação baseadas apenas na tradição e no carisma. Com a expansão da população e dos mercados, a produção organizava-se baseada na lógica de

mercado e a burocracia era a forma de organização que possibilitou um controle mais efetivo da classe dominante que se estabelecia, a burguesia.

A partir desse contexto, entende-se melhor a discussão de Reed (1999) sobre o estabelecimento de uma teoria organizacional como um campo historicamente contestado. As origens dos estudos e desenvolvimento desse campo ocorreram em pleno desenvolvimento do capitalismo e dos ideais iluministas. As implicações disso para os estudos organizacionais contemporâneos, segundo Reed (1999), foi que as organizações se constituem como uma forma de poder e um instrumento para resolver o problema da ordenação social. Esse modelo de organização racionalista impregnou os estudos organizacionais de forma tão abrangente e natural, que sua essência e identidade “[...] foram virtualmente impossíveis de serem detectados ou questionados [...]” (REED, 1999, p. 67). Por isso também, alguns estudiosos consideram importante e questionam se as teorias organizacionais não seriam teorias de empresas, pois as suas bases e conceitos são todos fundamentados na concepção de empresa. Para Solè (2004) “A maior parte das vezes, quando escrevem e dizem «organização», os investigadores pensam empresa. [...]”, por isso o questionamento começa pelo “conceito de organização”.

A tentativa de estabelecer a teoria das organizações ocorreu, de acordo com Marsden e Townley (1999), quando as forças de trabalho já estavam organizadas em indústrias de produção em massa e empresas comerciais, de modo que Goudner et al.; Leblebici e Salanick; Sandelands e Srivatsan (apud MARSDEN e TOWNLEY, 1999, p. 42) definem “[...] a empresa privada, racional é o núcleo organizacional da modernidade/capitalismo e o modelo implícito dos estudos organizacionais”. Por isso, Marsden e Townley (1999, p. 41) consideram que as teorias organizacionais nunca deram importância igual a trabalhadores e gestores, pois consideram os empregados como instrumentos da gestão. Ou seja, “[...] O pensamento administrativo surge como consequência do processo de modernização da sociedade e é a expressão da lógica burocrática, baseada no controle da atividade humana por meio da regra objetivando o aumento de produtividade e a geração de lucro na sociedade industrial. [...]” (MOTTA e VASCONCELOS, 2003, p. 20). É a dominação legal que dará fundamento às transformações pelas quais os arranjos organizacionais e políticos sofrem no processo de modernização das sociedades.

A partir dessa explanação sobre o conceito de organização dominante e suas bases na burocracia, ressaltamos a contradição com os aspectos da organização interna dos movimentos sociais elencados por Cardoso (1991, p. 130-131):

1. são coletividades igualitárias, onde prevalece uma ativa negação da hierarquia entre líderes e liderados. Consequentemente, não atuam através de representantes, e toda negociação política deve envolver a consulta a todos os membros disponíveis do grupo; 2. as decisões sobre as formas de ação coletiva resultam de discussões cujo objetivo é produzir consenso; 3. são grupos que se definem como políticos, mas que em suas ações são necessariamente apartidários; 4. representam segmentos sociais que tomaram consciência da discriminação invisível de que sempre foram vítimas.

Nesse sentido, Spicer e Böhm (2006, p. 8) afirmam que os movimentos sociais são agentes capazes de forjar articulações ou ligações entre lutas que se apresentam aparentemente distintas. Com isso, colocam-se numa importante posição de luta contra o discurso do *management*, que “[...] tem sido articulado ou ligado a uma gama notável de outros discursos que variam da medicina à administração pública até o desenvolvimento. O resultado é que este discurso particular assumiu certa totalidade hegemônica. Tornou-se a única linguagem que tenta a explicar absolutamente tudo. [...]”. Esses autores propõem, apesar dessa característica totalizante, que os movimentos sociais podem ser caracterizados, de acordo com a estratégia de luta e de acordo com o local da luta.

Em termos das estratégias, os movimentos podem fazer uso da **política oficial** ou **institucional**¹ que segundo Scott *apud* Spicer e Böhm (2006, p. 10) “incluem todas as “abertas, declaradas formas de resistência”. No entanto ressaltam que essa estratégia depende fundamentalmente de modos hierárquicos de organização e representação, pois o mundo da política oficial é composto por “[...] ‘canais oficiais’ como formas burocráticas de comunicação e autoridade.” (SPICER e BÖHM, 2006, p. 10). Normalmente adotam esse tipo de estratégia, quando são grandes e operam em campos sociais estáveis, os movimentos sociais caracterizam-se como movimentos sociais organizados (MSO), que

[...] são organizações tipicamente formais, semi-hierárquicas que têm procedimentos oficiais, práticas, sistemas de escritórios e uma base em lei. Como as outras organizações, MSOs estão dispostos a engajar-se em política oficial ou institucionalizada. A tarefa central de um MSO é articular as preocupações múltiplas de um movimento social em uma única voz autorizada dentro da esfera pública. (SPICER e BÖHM, 2006, p. 10-11).

A outra estratégia adotada pelos movimentos sociais é a **infra-política**, que envolve formas menos organizadas (hierárquicas) e formalizadas de luta. Este tipo de estratégia é caracterizada, de acordo com Spicer e Böhm (2006, p. 12), por reivindicações mais diretas e formas não-hierárquicas, “[...] A ênfase está na ação direta que não é co-ordenada por

¹ No texto original os autores chamam essa estratégia apenas de política. Aqui nos apropriamos do conceito, mas como consideramos todas as estratégias são políticas, adjetivamos essa, que em certas partes do texto de Spicer e Böhm (2006) também é adjetivada como oficial.

organizações formais e ativamente evita compromisso com centros oficiais de poder como hierarquias corporativas ou o Estado [...]”, com isso favorecem uma forma direta de reivindicação dos direitos. Para esses autores, quando o movimento opta por essa estratégia evita estruturas mais formais e toma uma forma não institucional e informal de coordenação das ações. Normalmente, esse tipo de estratégia é adotada por movimentos pequenos ou quando operam em campos novos, ainda não estruturados, compostos por participantes que não compartilham muita coisa em comum, assim como não aceitam formas de controle. Principalmente, “[...] onde o acesso para instituições dominantes está relativamente fechado e difícil, quando alianças políticas são relativamente estáveis [...]”, os movimentos têm práticas organizacionais mais fluidas e táticas diretas, o que traz uma dificuldade para as elites repressivas localizarem os movimentos e os seus participantes. “[...] Em suma, os movimentos tenderão a adotar uma estratégia infra-política se eles forem relativamente pequenos, operam num campo institucional relativamente novo [...]” (SPICER e BÖHM, 2006, p. 13-14).

O **local de luta**, ou seja, da prática da estratégia política dos movimentos sociais são, segundo Spicer e Böhm (2006), as ruas, as reuniões públicas, as escolas, a mídia, em suma no cotidiano e relações sociais. No entanto, caracterizam dois lugares (como tipos ideais), a sociedade civil e o local de trabalho. Neste trabalho procuraremos refletir, em termos do espaço, a Sociedade Civil e o Estado, considerando uma separação apenas conceitual e não orgânica. Mesmo partindo dessas duas esferas entendemos a Economia como a base da estrutura de dominação da sociedade, não apenas restrita à idéia das relações de trabalho. Partimos da concepção de Gramsci para construir a conceituação da relação entre Estado-Sociedade, que já no início do século XX, faz uma distinção meramente conceitual e metodológica entre Estado e Sociedade, mas não orgânica. Para Gramsci a Sociedade civil não é nem a estrutura (Marx), nem o sistema de carecimentos (Hegel), mas o conjunto de associações sindicais, políticas, culturais etc. geralmente designadas como privadas apenas para distingui-las da esfera “pública” do Estado. Ele se vale de um esquema triádico Economia-Estado-Sociedade Civil. Gramsci considera que entre a estrutura econômica e o Estado, composto pela sua legislação e coerção está a sociedade civil, de modo que, o Estado é instrumento para adequar a sociedade civil à sociedade econômica. A economia é a estrutura e a superestrutura é a sociedade civil e o Estado (LIGUORI, 2003, p.178). Na sua concepção o Estado atua por mecanismos e canais aparentemente privados como partidos e associações, que se constituem como aparelhos hegemônicos que se somam aos coercitivos, típicos e legítimos do Estado. Por isso, Gramsci pensa o Estado como sociedade política + sociedade civil, isto é hegemonia couraçada de coerção. Com uma noção ampliada do conceito de

Estado, Gramsci o concebe “[...] como instrumento para garantir as condições de produção [...]”, ou seja, a economia, além do aparelho de governo deve ser entendido como aparelho privado, a sociedade civil. Nesse autor, o Estado é ao mesmo tempo instrumento de uma classe, como lugar de luta pela hegemonia e processo de unificação de classes dirigentes. (LIGUORI, 2003, p. 179)

Em se tratando da análise da influência de uma política pública de cultura consideramos ainda mais necessário analisar o Estado como palco de lutas e instrumento da classe dominante. E a sociedade civil não como um espaço alternativo, não só quando não há possibilidade de lutar no local do trabalho, mas como espaço e origem de todas as lutas, pois os regimes hegemônicos são sempre legitimados por poderosas estruturas de consenso na sociedade civil (SPICER e BÖHM, 2006). Consideraremos, a partir das duas dimensões concebidas em Spicer e Böhm (2006) a **estratégia** como política institucional ou oficial e infra-política, e o **local** como Sociedade Civil e Estado (em vez de local de trabalho como sugerem os autores), dois tipos ideais de movimentos sociais de resistência, caracterizados de acordo com a estratégia de luta e forma de organização e espaços de luta predominante a cada tipo ideal (vide figura 2).



Figura 2 (2) - Estratégias e Espaço da Resistência
Fonte: Criado a partir de Spicer e Böhm (2006, p. 18)

O primeiro tipo de movimento de resistência envolve grupos políticos da sociedade civil formalmente organizados, que chamamos de Movimentos Sociais Organizados ou Movimentos Cívicos Organizados. Os movimentos organizados buscam realizar a luta política com uma estratégia predominantemente de política oficial e organizam-se normalmente numa estrutura hierárquica no intuito de eleger representantes para participar dos espaços de participação social legitimados pelo Estado. Esses movimentos surgem quando são relativamente grandes em número de participantes e existem dentro de um campo social estabelecido e institucionalizado e os assuntos centrais em jogo são relacionados a processos legitimados (SPICER e BÖHM, 2006). Esse tipo ideal de movimento de resistência envolve movimentos políticos organizados que são da sociedade civil, mas com atuação fortemente localizada nas estruturas do Estado, que é feita formalmente através de representantes oficiais (SPICER e BÖHM, 2006, p. 18-19). Como essas características citadas representam um tipo ideal, na prática este tipo de movimento também pode desenvolver estratégias infra-políticas, com isso atuam fora da sua estrutura, de maneira informal. Esse tipo de estratégia é empregada neste tipo de movimentos, quando há mais oportunidades de evitar conflito ou quando é necessário construir articulações com atores com interesses antagônicos e em conflito.

O segundo tipo ideal de movimento de resistência é baseado fundamentalmente numa estratégia de resistência infra-política. Este tipo de movimento também busca se ocupar de lutas na sociedade civil, protestos públicos, a mídia, debates públicos e educação, organizando-se em redes mais informais e desorganizadas (mas fluidas e não-hierárquicas). Este tipo de resistência se constrói, quando o movimento de resistência é relativamente pequeno em número de participantes, quando atua num campo novo e não institucionalizado e focaliza suas preocupações ao redor de assuntos em legitimação (SPICER e BÖHM 2006, p. 18). Este tipo ideal de movimentos de resistência concentra seus esforços para atuar na sociedade civil. Tipicamente, estes movimentos seriam chamados movimentos sociais ou movimentos cívicos (SPICER e BÖHM 2006, p. 19). Este tipo ideal de resistência da sociedade civil busca ocupar espaços fora do Estado. Como essas características citadas representam um tipo ideal, na prática este tipo de movimento também pode desenvolver estratégias políticas oficiais, mas geralmente atua fora, nas redes mais informais e desorganizadas. Essa estratégia costuma ser desenvolvida quando há mais resultados nas investidas políticas oficiais, por exemplo, mesmo num campo estruturado, abre-se um espaço para ser ocupado e que só será se houver um representante oficial e legítimo de um movimento e qualquer prática informal é não só deslegitimada, mas repugnada.

O uso dessas duas categorias esboçadas como tipos ideais de luta e resistência é feito apenas para tentar distinguir analiticamente modos diferentes de participação social. Constituem-se como uma ferramenta heurística para clarificar os aspectos de cada modo de participação social, ajudando a compreender como cada um se constitui em relação à predominância de um tipo de estratégia (política oficial ou infra-política), forma de organização (hierárquica ou não-hierárquica) e espaço de luta (Sociedade Civil e Estado). (baseado em SPICER e BÖHM, 2006, p. 19). É importante perceber as inter-relações entre os dois tipos ideais de participação e luta, as estratégias infra-políticas levam à construção de organizações que não precisam de um representante ou hierarquia. Já os movimentos organizados que fazem uso da estratégia política oficial normalmente precisam e dependem de uma representação formal na disputa política, por isso se organizam por meio de uma estrutura hierárquica e padrões mais formais de atuação. Como foi mostrado na figura 1, há um intercâmbio entre os diferentes processos de resistência, e por isso “[...] uma clara simbiose entre movimentos cívicos e movimentos cívicos organizados (MCOs) [...]” (SPICER e BÖHM, 2006, 20-21). Contudo, Spicer e Böhm (2006) chamam atenção para o fato que alguns movimentos cívicos se integram em instituições de políticas públicas, ao mesmo tempo, que se organizaram e, por conseguinte se tornaram MCOs. Assim, SPICER e BÖHM 2006, p. 20-21 nos advertem que

[...] Em muitos casos este processo de institucionalização pode solapar movimentos cívicos de sua radical e transformativa direção por incorporá-los em estruturas institucionais existentes (Piven e Cloward, 1979). Ao lado deste processo de institucionalização há um processo desinstitucionalização por meio do qual os ativistas dentro de MCOs podem se desanimar com a natureza ossificada da política institucionalizada [...]

Ou seja, a institucionalização pode levar os movimentos a desvirtuar a sua essência de luta, de predominantemente infra-política e não-hierárquica para uma estratégia política oficial e organização hierárquica, num campo em que as possibilidades de mudança são cada vez mais cristalizadas pelas estruturas de dominação originárias.

Explicitado um delineamento sobre as estratégias, modos de organização e espaço de luta, propõe-se caracterizar a participação também pelos **tipos** construídos por Nogueira (2005, p. 130-135) e **objetivos** definidos por Demo (2001, p. 66-79).

PARTICIPAÇÃO	
TIPOS	OBJETIVOS
<p>1. ASSISTENCIALISTA – trata-se de uma atividade encontrada em todas as épocas, é uma extensão da natureza associativa do ser humano. Tem uma natureza filantrópica ou solidária, constitui-se em práticas de auxílio mútuo de mutirão com vistas a otimizar recursos comunitários. É dominante nas fases que precedem à afirmação dos direitos de cidadania e tende a predominar nos estágios de menor maturidade e organicidade dos grupos sociais;</p> <p>2. CORPORATIVA – voltada à defesa de interesses específicos de determinados grupos sociais ou categorias profissionais, de modo que visa-se ganhos apenas para aqueles que pertencem ao grupo ou à associação, dedica-se a construir uma identidade e agenda própria e particular;</p> <p>3. ELEITORAL – projeta-se no campo político, não visa apenas interesses particulares, tem efeito na coletividade, com consciência sobre o poder político;</p> <p>4. POLÍTICA – complementa e supera a corporativa e eleitoral, considera-se a comunidade como um todo, organização social em seu conjunto, ou seja, o Estado. “[...] Por intermédio da participação política, indivíduos e grupos interferem para fazer com que diferenças e interesses se explicitem num terreno comum organizado por leis e instituições, bem como para fazer com que o poder se democratize e seja compartilhado. É essa participação, em suma, que consolida, protege e dinamiza a cidadania e todos os vários direitos humanos.” (p.133);</p> <p>5. CIDADÃ – Nem toda ação coletiva orienta-se pelo político, nem põe necessariamente em xeque o poder ou as relações de dominação e de hegemonia. É a participação que se dedica a compartilhar decisões governamentais, garantir direitos, a interferir na elaboração orçamentária ou fornecer sustentabilidade para certas diretrizes concentra-se muito mais na obtenção de vantagens e resultados do que na modificação das correlações de força ou padrões estruturais. É uma participação específica, diferenciada, ainda que possa combinar os quatro tipos anteriores. Carrega dois elementos distintos da dinâmica política,</p>	<p>1. AUTOPROMOÇÃO – é uma característica da política social centrada nos interessados, que passam a autogerir ou co-gerir a satisfação das suas necessidades, visando superar a situação assistencialista;</p> <p>2. realização da CIDADANIA – qualidade de uma sociedade organizada na forma de direitos e deveres majoritariamente reconhecidos. É reconhecimento da igualdade de todos perante a lei, os processos participativos acentuam a cidadania organizada, que traduz aspecto importante da competência democrática, por coerência participativa, bem como por estratégia de mobilização e influência. A importância da forma organizada, significa entender a cidadania a partir dos interessados, dos desiguais, dos excluídos – o cidadão é o homem participante;</p> <p>3. IMPLEMENTAÇÃO DE REGRAS DEMOCRÁTICAS – participação é o exercício democrático, aprende-se a eleger, deseleger, estabelecer o rodízio no poder, ou seja, aprende-se a formar <u>autênticos representantes da comunidade</u> e mantê-los como tais, para ter voz e vez uma comunidade precisa se organizar, que não deve se satisfazer com a face política, melhorar a vida concretamente é tão importante, quanto saber discutir um problema politicamente;</p> <p>4. CONTROLE DO PODER – o fenômeno básico da democracia, feito substancialmente pelas bases, a democracia visa convivência crítica e criativa com o poder, se não podemos fugir ao poder, pelo menos controlá-lo, uma das formas mais usadas para controlá-lo é pelo voto, só que é limitado, por isso considera-se importante criar outras formas de controle como a organização da sociedade civil, somente assim, o controle torna-se algo estrutural e do dia-a-dia, sendo cristalizado numa consciência constantemente cultivada da cidadania;</p> <p>5. CONTROLE DA BUROCRACIA – a sociedade civil organizada não tolera os vícios da burocracia (corrupção, pessoas influentes, pedinte de favores), porque tem consciência que a burocracia é mantida com o trabalho e a produção da sociedade, precisa ser controlada pelos interessados, capazes, pela cidadania organizada, reivindicar, pressionar, mudar as coisas, de modo que a qualidade da burocracia tem origem na pressão democrática organizada;</p> <p>6. NEGOCIAÇÃO – na democracia os conflitos e as divergências devem ser negociados, ou seja, significa</p>

<p>expressa a intenção dos atores em interferir e fazer valer seus valores e interesses particulares, por outro lado expressa cidadania, enfatizando dimensões de universalidade, generalidade, igualdade de direitos, responsabilidades e deveres, com múltiplos focos de ação, do Estado ao mercado e à sociedade civil, do particular ao geral, da ética ao interesse (p.142); (acontece no plano institucional e visa a regulamentação leis de direitos).</p> <p>6. No mesmo bojo da modalidade cidadã Nogueira, sugeriu o surgimento, de outro tipo de participação que se orienta pela idéia de política como troca entre governantes e governados. Quanto mais interações cooperativas melhor para o sucesso eleitoral e para os grupos sociais envolvidos, pode-se chamar esses conjunto de práticas e ações de PARTICIPAÇÃO GERENCIAL. A abertura de espaços de participação pode facilitar as respostas para demandas comunitárias, ampliar comunicação governantes e governados, fornecer melhores parâmetros para tomada de decisão, fortalecer a gestão pública e promover expansão da cidadania, mas esses mesmos espaços podem ser usados para administrar a participação, impedindo a radicalização ou produção de efeitos incômodos, assim as pessoas participam, sem se intrometer no estabelecimento de escolhas essenciais, podendo permanecer subalternas as deliberações técnicas ou a cálculos políticos engendrados nos bastidores, em nome da necessidade de obter suporte técnico-científico para decidir ou concentrar em certas decisões eminentemente políticas. (p.143).</p>	<p>tratamento de divergências sobre o pressuposto das oportunidades equalizadas, não se imagina que a negociação acabe com as divergências, mas tentativa de acomodá-las em patamares que permitam a convivência e realização relativa aos interesses específicos. É preciso respeito às regras do jogo, às quais os dois lados se submetem, ou mudam por acordo mútuo. Negociar significa convencer, mais do que impor, consolidar regras democráticas do jogo, criar condições que desobstruam gargalos, praticar habilidade política, negociação, acarreta compromisso mútuo;</p> <p>7. Ao lado do controle do poder, é essencial para participação a consolidação da CULTURA DEMOCRÁTICA, que significa democracia como cultura de um povo, ou seja, como marca característica de sua organização e sobrevivência. Cultiva-se uma situação em que direitos e deveres comuns se tornam ingredientes típicos de todas as relações sociais. Emergindo em todas as formas de convivência, mais do que uma ideologia, construída para defesa de uma situação conquistada, trata-se de uma cultura, ou seja, de uma situação construída e institucionalizada como regra de vida, como valor comum, como modo de ser. “Significa a cultura democrática, pois, a naturalidade do funcionamento de processos participativos, marcados pelo acesso aberto ao poder, seu controle, pela burocracia comprometida com o serviço aos interessados, pelo exercício constante das regras comuns do jogo, pela negociação como forma primordial de tratamento das divergências, e assim por diante.” (p. 79)</p>
--	---

Quadro 1 (2) - Tipos e Objetivos da Participação

Fonte: Elaboração própria, a partir de Nogueira (2005) e Demo (2001)

Nogueira (2005) nos adverte que nem sempre participação produz implicações éticas e políticas superiores e pode ser convertida em recurso gerencial para solucionar um determinado problema, administrar bens públicos e legitimar a reprodução de uma política eleitoral de governos ou partidos. O autor ressalta que uma participação gerencial (ou corporativa) não pode politizar-se, para pensar o todo e considerar a comunidade política na sua abrangência e dinâmica contraditórias. Uma participação organizada visando a conquista de direitos ou o atendimento de uma demanda precisa ser aberta e pretender a ruptura com a subalternidade e a recusa à manipulação para realmente estar comprometida com a

democratização. Ainda, a luta pela participação “[...] é também uma luta pelo seu conceito, e isso porque os dominadores buscam sempre “expropriar as pessoas que se tornaram conscientes de sua repressão, e que querem se emancipar, dos meios de expressão de sua linguagem política, na qual estão concentradas, ao mesmo tempo, a recordação dos ferimentos sofridos, a memória a coletiva e a reivindicação e a promessa de uma vida melhor” (NEGT & KLUGE *apud* NOGUEIRA, 2005, p. 144).

3 A práxis metodológica

Bourdieu cita Alain Robbe-Grillet “[...] o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, cada um é único, e tanto mais difíceis de entender porque surgem sempre de modo imprevistos, fora de propósito de modo aleatório.” (BOURDIEU, 1996, p. 76)

Neste trabalho pretendi construir um conhecimento científico que permita fazer uma leitura da realidade, que reconstruída sob uma ótica, apresenta-se como uma interpretação. Por isso, parto de uma concepção construtivista e interpretativista da realidade, que segundo Schwandt (1994, p. 118) entende o mundo dos significados interpretando-o, de modo que o pesquisador poderá elucidar **o processo de construção de significado e clarificar como os significados são encarnados na linguagem e ações dos agentes sociais.**

A primazia da linguagem na construção do conhecimento sobre o mundo, tal como o conhecemos, reflete-se no meu problema de pesquisa como as transformações da realidade podem ser compreendidas pelos discursos, no sentido de linguagem em ação (OUTHWAITE e BOTTOMORE, 1996). Schwandt (1994) ressalta que a linguagem e outros símbolos de uma cultura não simplesmente se referem a objetos, mas são constitutivos deles, de modo que os significados constituídos de diversas maneiras por uma cultura podem ser lidos e interpretados da mesma maneira que se faria com um texto complicado. Todos os elementos relacionados aos agentes sociais, que representem processos de comunicação com a realidade, serão interpretados como discursos, não só textos no sentido material, mesmo as suas ações e produtos mais concretos, serão sempre compreendidos dentro do contexto onde foram gerados. Como elemento cultural não pode ser compreendido sem a contextualização na situação que lhe deu origem (OUTHWAITE e BOTTOMORE, 1996).

O discurso é entendido como ideológico no sentido em que surge entre indivíduos socialmente organizados e não pode ser entendido fora desse contexto (SCHWANDT, 1994). De acordo com Fairclough (2001) por nossa sociedade se caracterizar por relações de dominação as ideologias vão surgir.

As falas proferidas no campo têm uma característica peculiar segundo Amantino-de-Andrade (2004) por se constituírem como um discurso em ação, pois à medida que os enunciados são proferidos são dispostos nas três dimensões – texto, prática discursiva e

prática social que estão inter-relacionadas (FAIRCLOUGH, 2001). De acordo com Amantino-Andrade (2004, p. 44)

O texto é uma peça de evento discursivo, dando-lhe estrutura e coerência, sendo simultaneamente uma instância da prática discursiva e da prática social. A **prática discursiva dá força ao texto**, é a forma particular e o contexto situacional em que o texto é produzido para comunicar significados e crenças. A **prática social é o contexto social** em que o evento discursivo toma lugar, expressando as relações que dão forma ao discurso. (grifos nossos)

Como neste trabalho propôs-se adentrar na realidade, indo além da análise de textos, adotei a Análise Crítica de Discurso, que se caracteriza, segundo Misoczky (2005), por considerar as relações entre linguagem e sociedade para compreender as relações entre discurso, dominação, poder e desigualdades sociais. Nessa abordagem a linguagem é tratada como discurso e “o discurso como elemento do processo social dialeticamente interconectado com outros elementos. Ou seja, o discurso é o uso da linguagem como uma forma de prática social, e a análise do discurso é a análise de como os textos funcionam inseridos em práticas socioculturais” (FAIRCLOUGH *apud* MISOCZKY, 2005, p. 128).

Para construir o contexto, que os discursos criam e no qual nascem, recorri à construção histórica do campo em que os agentes figuram como elementos centrais da narrativa histórica. A **História**, como suporte metodológico, é um elemento central de contextualização e apropriação adequada do significado dos discursos. O conteúdo histórico foi um protagonista importante na narrativa sobre os atores sociais, não figurou apenas como um pano de fundo (*wallpaper*). Marx e Engels (1982, p. 38) em *Ideologia Alemã* explicam que “[...] Desde que se **apresente este processo ativo de vida, a história deixa de ser uma coleção de fatos mortos**, como para os empiristas ainda abstratos, ou ação imaginária de sujeitos imaginários, como para os idealistas.”.

Nesse sentido a história passa a figurar um elemento na pesquisa que além de contextualizar, explica (DEMO, 1989). Esse método é caracterizado por Demo (1989) como dialética histórico-estrutural mais adequada à realidade histórica, pois equilibra as exigências do jogo das condições objetivas e subjetivas, se coadunando por isso com o que o arcabouço teórico de Bourdieu busca superar: a dicotomia objetividade e subjetividade. A historicidade é o *locus* próprio da dialética, pois só é tratável dialeticamente o fenômeno tipicamente histórico. Por essa interpretação apesar da história mover-se por leis necessárias objetivas, possui o lado subjetivo, político, que é o das conquistas humanas culturais (DEMO, 1989).

Tendo suporte no **método dialético** e numa **base histórica** (dimensões dialeticamente interligadas) “o método marxista exige que, no tratamento dos fenômenos sociais, devemos

dissolver o fetichismo da aparência pela análise da realidade” (HILFERDING, 2002, p. 528), pois permite desvendar as relações estruturais ou opacas de poder e dominação. Com isso é possível pensar de forma crítica, também refletir com o intuito de conceber uma forma de intervir e mudar uma realidade na prática. Até porque como nos diz Demo (1989, p. 100) “Prática é condição da historicidade. Teoria é maneira de ver, não de ser. [...]”.

Para fazer uma construção histórica nessas bases, foram **coletados dados**, inicialmente **documentais e bibliográficos** sobre o tema, através da pesquisa em livros, dissertações e teses, jornais, revistas, relatórios de gestão, discursos oficiais, documentos institucionais, notícias e *sites* na *internet*, etc.. Foram considerados os textos de leis, decretos e documentos das políticas públicas culturais (nacionais, estaduais e municipais) ligadas à área das políticas públicas culturais para a música. Também se coletaram as informações no site do Ministério da Cultura, em encontros, fóruns, conferências e nas secretarias de cultura do Estado, responsáveis pelas políticas públicas culturais, e em outras instituições como a Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), bibliotecas, etc.. As investigações no campo aconteceram, desde a concepção do projeto até o término da dissertação, pela observação direta de outubro de 2005 a maio de 2006, quando convivi com pessoas e participei de importantes eventos como os fóruns, reuniões, Plenária do Orçamento Participativo, Conferências de Cultura, etc., permitindo um confronto de dados dessa diferentes fontes. Com essa participação no campo, apesar de limitada, registrei dados e informações sobre o protagonismo de organizações e movimentos culturais, o que ajudou no acesso e seleção dos entrevistados. Esse período de vivência e observação no campo ajudou a criar familiaridade com as questões em disputa no campo e na elaboração e realização das entrevistas, pois tivemos acesso às informações privilegiadas, que não tinham sido registradas na mídia ou quaisquer documentos. Com isso, consegui superar algumas lacunas do precário registro histórico sobre as políticas públicas culturais em Pernambuco.

Pela impossibilidade de estar participando das arenas discursivas a todo o momento no campo realizei sete **entrevistas semi-estruturadas com informantes-chave do campo** (representantes das organizações e do campo dotados de notório saber) (vide Apêndice A – Lista dos Entrevistados). Com isso, foi possível melhorar a qualidade as informações e colmatar as lacunas das outras fontes de dados. Também entrevistei **dirigentes e/ou participantes de seis organizações/movimentos** (Apêndice A – Lista dos Entrevistados) ligados à música de Pernambuco. Ressalto a importância da coleta de dados primários nesse estudo, sobretudo considerando os “novos” agentes organizacionais (de surgimento relativamente recente no campo) como movimentos e organizações sociais de cultura, pois

havia pouco material sobre eles, dado que os refletores da história oficial (dos dominantes) não os iluminam, por isso realizou-se um registro histórico da ‘voz’ desses agentes.

Os **roteiros de entrevistas** (vide nos Apêndices B e C) foram elaborados para obter dos agentes eventos lingüísticos na forma de narrativa, substituindo à lógica do esquema de pergunta e resposta comum a esse instrumento de coleta. Utilizei dois roteiros, um para informantes-chave e outro para movimentos/organizações, que foram moldados de acordo com cada agente entrevistado, tanto antes da realização da entrevista como no seu decorrer. As informações que tínhamos sobre os discursos e história do campo, antes da realização das entrevistas, possibilitaram que adaptássemos os questionamentos em forma de estímulo aos entrevistados, uma estratégia de provocação da fala dos agentes, quando citávamos alguns eventos ou momentos de contradição e disputa no campo, buscou-se superar a lógica do esquema pergunta e resposta.

Com esse tipo de entrevista e forma de coleta de dados, pretendeu-se capturar a geração de significados dos textos e os elementos de crítica produzidos pelos agentes sociais. Esses dados são considerados textos (discursos) produzidos e distribuídos por um conjunto de práticas discursivas e inseridos numa prática social.

As entrevistas com os informantes-chave, com notório saber e experiência no campo, auxiliaram na descoberta e confirmação de atores importantes do campo, caracterizando a forma de ‘amostragem’ pela técnica bola de neve (COOPER e SCHINDLER, 2003). O grupo inicial foi usado para localizar outras pessoas que possuem características similares, e que por sua vez identificam outras pessoas. Esse tipo de amostragem é indicado quando os respondentes são melhor localizados por rede de referência. Os agentes sociais coletivos considerados na pesquisa foram os movimento/organizações que atuam na construção das políticas públicas culturais para a música em Pernambuco. A maioria desses agentes foi identificado e selecionado pelo conhecimento prévio adquirido na fase de investigações preliminares, observação direta no campo e indicação dos outros.

Em termos dos agentes do campo consideramos as organizações e movimentos culturais com nível de influência nacional, mas com impacto nas esferas estadual e municipal, ligados à construção das políticas públicas para a música: Estado representado na figura do Ministério da Cultura MinC e Representação Regional que criou as Câmaras Setoriais, Conselhos (nas esferas – nacional, estadual e municipal); Organizações da Sociedade Civil institucionalizadas que funcionam paralelamente ao Estado como o Sindicato, Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), Conservatório com suas representações regionais; e as Organizações empresariais (produtores culturais).

No nível apenas local, restrito ao Estado de Pernambuco, foram consideradas as **organizações/movimentos culturais** representativas na construção das políticas públicas para a música: a Movimentação do Alto José do Pinho/ ONG Alto Falante, o Movimento Cultural Boca do Lixo, o Coletivo Êxito de Rua/Rede de Resistência Comunitária, o Movimento Alternativo do Jordão, a Articulação Musical Pernambucana e o Movimento Mangubeat, que embora tenham origem no Estado possuem ações que reverberam em nível nacional, por exemplo, a organização de festivais, encontros e ações culturais que congregam atores sociais de outros estados ou países. Essas organizações e movimentos culturais foram casos ilustrativos de um conjunto maior de manifestações culturais existentes nas periferias da área metropolitana e em outros municípios do Estado.

Elas foram o foco da pesquisa, pois foi a partir do seu surgimento, junto com as ações discursivas de participação no período da redemocratização (após a constituição de 1988), que se pretendeu inferir sobre as possíveis alterações no caráter da participação e nas posições de poder do campo, decorrentes do processo de construção do SNC. Com esse panorama pôde-se inferir até que ponto a idéia de participação e de política pública cultural defendida nos discursos do Governo Lula e no ideário do SNC apresentaram-se como mais uma inflexão conservadora no caráter da participação social que vem sendo constituída desde a redemocratização. Para investigar esse aspecto foram selecionados e analisados, pelas categorias da ACD, textos (peças discursivas) de três momentos do governo e implementação do SNC (explicitados e analisados no capítulo 7 deste trabalho).

Por se tratar de uma análise de poder, esses discursos, falas e textos são entendidos como práticas discursivas e sociais, ou seja, como interações e lutas sociais travadas através da palavra escrita ou falada, que, reconstituídas em forma de textos, foram fruto da Análise Crítica do Discurso (ACD) baseado principalmente na proposta de Fairclough (2001) e abrangendo outros autores (explorados no capítulo 7 deste trabalho). Nessa ótica as situações de interação social tomam uma forma de linguagem, de modo que se abordou os discursos como ação e interação e por isso o foco está no “[...] papel das ações discursivas na constituição e sustentação das relações de poder, na capacidade dos atores manejarem processos discursivos, e na luta dialógica refletida no privilegiamento de um tipo particular de discurso e na marginalização de outro.” (MISOCZKY, 2002, p. 20).

A análise dos dados foi descritiva-interpretativa, os dados foram analisados com olhar fundamentalmente qualitativo com base na fundamentação teórico-empírica proposta. A análise foi precedida da coleta e separação de documentos e literatura existente sobre o tema da pesquisa, assim como as falas consideradas relevantes no campo. As entrevistas foram

interpretadas e analisadas a partir das categorias analíticas definidas na fundamentação teórica. Condensamos essas informações resultados da análise e construímos o contexto histórico do campo das políticas públicas culturais para a música. Pela recente ascensão do PT ao governo federal e da proposição do SNC, ao invés de construir uma narrativa histórica, abordamos esse período especificamente sob a ótica da Análise Crítica de Discurso (ACD).

Dessa forma, pretendeu-se através das diferentes fontes de dados e estratégias de análise construir uma interpretação do campo, em que conectássemos os diversos agentes e discursos através dos momentos históricos, proporcionando um entendimento e compreensão do fenômeno pesquisado.

Esses dados foram usados para fazer uma **descrição do contexto histórico** para que se compreenda como os agentes constroem o campo e significam o processo de construção das políticas públicas de cultura para a música. A partir do panorama da história política do Brasil e de Pernambuco visualizamos o contexto social, onde são produzidos, distribuídos e consumidos os discursos, entendidos como sistemas de significações dos fenômenos culturais e das práticas e comportamentos, não só de natureza da comunicação, mas os signos na forma lingüística ou não. Pelo referencial teórico adotado (a teoria de campos de Pierre Bourdieu) o contexto é um palco de lutas entre os agentes que visam alcançar uma posição no campo de poder e ditar as regras do jogo, não apenas jogá-las. Nessa ótica, caracterizaram-se os agentes do campo em relação aos seus recursos de poder e posição no campo, de modo que se possam identificar aqueles que apresentam ações discursivas críticas ou moldadas à configuração atual do campo das políticas públicas.

Dentro desse panorama consideramos o surgimento da participação enquanto ações discursivas na relação de poder entre os agentes do campo, definidas a partir dos anos 90, e como marco para análise desse período, considera-se o processo de construção do SNC. Essa **caracterização das ações discursivas de participação** e abertura dos espaços públicos não-estatais foi feita, sobretudo pela análise do perfil histórico da trajetória política brasileira. Abordou-se concentradamente a trajetória das políticas públicas culturais para a música em Pernambuco, detalhando a partir do período da redemocratização (a partir de 1988) em que começa-se a propagar fortemente o discurso da participação, mas que na área da cultura chega somente mais forte no final da década de 90. A análise desse período foi aprofundada e demarcada considerando a gênese do Movimento Manguebeat, em paralelo com outras ações nas periferias e os discursos do governo que integram o período de construção do SNC no intuito de identificar uma mudança ou inflexão conservadora no caráter da participação construída no período de democratização.

Compreendida a dinâmica e as regras de funcionamento do campo, identificamos algumas mudanças no caráter da participação social, com isso inferimos a relação dessas mudanças com as alterações **nos recursos de poder (capitais) e posições dos atores do campo**. Caracterizamos os agentes e definimos sua posição no campo a partir da análise de cada um em relação às categorias de poder que operacionalizam as diferentes quantidades dos capitais econômico, cultural, político e simbólico e a identificação dos capitais valorizados nos diferentes momentos no campo.

Depois de construir empiricamente o espaço de relações entre as organizações, buscamos conhecer melhor alguns atores coletivos (movimentos e organizações sociais de música) especificamente. Através disso, identificamos aspectos dessas agentes que definem quais os recursos de poder mais eficiente, junto com a análise da história do campo, na definição da posição desses atores no campo. Isso subsidiou a construção de uma narrativa histórica das relações e lutas entre os atores, em que esclarecemos a formação do *habitus* do campo, a alteração na valorização de determinados tipos de capital e a mudança na taxa de conversão entre os capitais, ao longo da história do campo.

Com a montagem do panorama histórico da configuração do campo evidenciou-se os momentos de inserção e qualificação (no sentido de inferir se com o SNC se estabelece uma participação de novo tipo) das ações discursivas de participação e as mudanças nas posições dos atores no campo, isso possibilitou que identificássemos as mudanças nas regras que definem a configuração das posições de poder e do caráter da participação a partir dos anos 90. Realizada essa constatação, analisamos as alterações nas posições de poder dos atores organizacionais e a relação disso com a introdução das ações discursivas de participação.

Compreendemos a importante influência das ações discursivas no campo em estudo e na construção de propostas de participação política na gestão das políticas públicas e nas relações sociais cotidianas. Ao trabalhar com um problema do cotidiano dos agentes do campo e com a metodologia que adotamos, pretendemos ter contribuído para a construção de um conhecimento que proporcione subsídios à luta política desses agentes pela participação social na construção de políticas públicas e para torná-los mais conscientes dos mecanismos de dominação subjacentes. Almejamos assim, auxiliar a prática concreta dos processos políticos em construção, a implementação do SNC e de outras políticas públicas culturais. Em termos teóricos, almejamos colaborar com o estudo empírico do poder, pela apropriação das teorias e conceitos sociológicos de Pierre Bourdieu para área dos estudos organizacionais e administração de políticas públicas.

4 Elementos históricos da Gênese do Campo – Estado e Políticas Públicas para a Cultura

Para análise e apresentação dos dados adotamos a construção de uma narrativa episódica, em que os períodos são demarcados por eventos que caracterizam as lutas por mudanças nas posições e pela valorização de determinados tipos de capital no campo, essas são permeadas por diferentes características de participação na construção das políticas. Assim, não separamos os agentes envolvidos no processo de elaboração das políticas públicas de cultura para o segmento de música (os movimentos/organizações de músicos e o Estado), mas nos baseamos na cronologia dos períodos caracterizados pelos arranjos, as lutas e os acertos entre os agentes do campo, no entanto fazendo incursões e digressões temporais no texto.

A parte empírica da dissertação está organizada em três capítulos, que correspondem aos diferentes momentos da participação dos movimentos culturais na construção das políticas públicas e na relação com o Estado.

O primeiro, entre 1930 e 1984, descreve a Era Vargas e o período de ditadura militar. Apontam-se as primeiras iniciativas em termos de política cultural e participação política da sociedade na história republicana e de marco de transição para democracia institucional. No campo da cultura foi estabelecida a primeira lei de incentivo à cultura e instituiu-se a Lei Sarney.

No segundo capítulo de 1990 a 2002, apresentam-se os governos federais de orientação neoliberal e a lógica que permeou o campo da cultura. No governo do Estado e prefeitura de Recife, duas correntes políticas antagônicas disputavam a hegemonia política no estado, uma ao priorizar o investimento na cultura como estratégia da política de turismo e a outra a estética do Movimento Armorial. Relata-se como o Movimento Mangue e outras movimentações da periferia de Recife opuseram-se a essas duas correntes. Em 2001, a coligação do Partido dos Trabalhadores ao conquistar a prefeitura de Recife apresentou propostas para a cultura com base no atendimento às demandas e as principais ações na multiculturalidade defendidas pelo Movimento Mangue e nas periferias. Enquanto isso, entre 1999 até 2006, o governo do Estado desenvolve ações na área da cultura voltadas para

eficiência do sistema de incentivo e exploração das manifestações e movimentos culturais como produtos turísticos.

O terceiro capítulo aborda a concepção de participação social e de poder, subjacentes às políticas públicas culturais. Neste ponto situamos historicamente o discurso de participação do PT no governo federal e a política que marca desse discurso, o SNC. Para no capítulo seguinte fazemos a análise de alguns textos ligados aos SNC, utilizando os instrumentos proporcionados pela ACD.

Movimento Regionalista (1923)	Anos 30	Populismo 1945	Golpe de 1964	Diretas 84	CF de 88	Anos 90	Processo de Construção do SNC - 2004
		Governos Populistas e Autoritários			Ditadura		Governos de Orientação NEOLIBERAL
	Burocracia Estatal	Insulamento Burocrático		Reforço da Tecnoburocracia		Reforma do Estado	
	Intelectuais	Movimento camponês		Censura e repressão declarada		Descentralização	
	Corporativismo	Movimento de Cultura Popular (1960)		Tropicalismo		Espaços Públicos Não-estatais	
	Sindicatos			Movimento Armorial		Produtores e Entidades Representativas	
	Política Cultural preservacionista e de consolidação da identidade nacional			Movimento Udigrudi		Novos Mov. Sociais – Mangubeat e Periferia	
	Repressão e domesticação da participação			Movimentos Sociais Urbanos, Rurais, Sindicais, Estudantil		Ações e Políticas realizadas pelos Movimentos culturais e das periferias	
				Vanguarda Política e Intelectual		Política Pública Cultural – megaeventos e Leis de Incentivo	
						Institucionalização da Participação social	
Conservatório Pernambucano de Música (1930)	Sindicato dos Músicos Profissionais de Pernambuco (1935)	OMB (1960)		MINC (1986) Lei Sarney (1986)		Lei Rouanet (1991)	Discurso de mudança no caráter da Participação

Figura 3 (4) – Sumário dos Eventos Históricos da Análise dos Dados

Fonte: Elaboração própria.

4.1 Movimento Regionalista, Estado Novo - estabelecimento da administração pública de cultura – e Movimento de Cultura Popular (MCP)

Nesse período republicano da história brasileira identificamos a formação do campo das políticas públicas de cultura, pois a partir dos anos 30 inicia-se a constituição de um aparelho administrativo estatal e a gênese de alguns movimentos culturais e organizações da sociedade ligadas às atividades musicais.

As experiências de mobilização policlassista abriram definitivamente as portas da política de Pernambuco à participação popular, nem sempre em benefício do povo. Os anos 20 configuram uma época de muitas agitações e marco de importantes iniciativas político-culturais: a fundação do Partido Comunista Brasileiro, o surgimento do Movimento Regionalista, a criação do Centro de Estudos Sociais, embrião da seção local do Partido Comunista; a instalação do Centro Regionalista, em 1924; e a realização do congresso Regionalista (ZAIDAN, 2005).

O Movimento Regionalista (em 1923)² se opunha a alguns aspectos do projeto para o país proposto pelo governo federal. As atividades do movimento eram as reuniões e encontros entre intelectuais e artistas de Pernambuco e de outros estados vizinhos. Era objetivo do movimento defender os valores regionais, baseados na tradição, entendida como a criatividade do povo da região. Ao mesmo tempo, considerava-se modernista, pois buscava renovação, sem desrespeitar o passado, buscava novas fontes de inspiração no próprio espírito nacional. Essas reflexões impulsionaram, nos estudos antropológicos e sociológicos, a valorização de expressões culturais que eram até então desprezadas. Com Gilberto Freyre surgem no Brasil os primeiros estudos relevantes das “sociologia da rua”, “sociologia da casa” e a “sociologia da cozinha” (SILVEIRA, 2002).

As instabilidades políticas no Brasil dos anos 30 caracterizaram esse período com uma ruptura, conduzida pelas elites do país, a conhecida “via prussiana” do desenvolvimento capitalista, feita pela conciliação entre o velho e o novo (ZAIDAN, 2005). O governo de Getúlio Vargas propõe um programa de consolidação do Estado e desenvolvimento do país, marcando o início do processo de modernização da sociedade brasileira. É caracterizado pela presença de um aparato estatal com enorme capacidade de intervir na economia, quando se criaram empresas públicas para a construção da infra-estrutura que possibilitasse o

² Em fevereiro de 1926 foi realizado o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, no qual foi lançado o Manifesto Regionalista, texto redigido pelo sociólogo Gilberto Freyre.

desenvolvimento sócio-econômico e estabelecimento da ampliação dos direitos de cidadania dos brasileiros.

Esse governo criou o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública (1930), o embrião de uma estrutura sólida de promoção de políticas públicas culturais. Em 1934 olhou-se para a cultura popular quando foi criada a Campanha Nacional do Folclore (MOISÉS, 2001).

Nesse contexto, as ações culturais eram direcionadas à proteção e preservação do patrimônio, não foi diferente na música. Em 1930, é fundado o **Conservatório Pernambucano de Música** (CPM). Tinha como objetivo difundir o ensino teórico e prático da música, de forma acessível a todas as classes sociais. No entanto, nos primeiros anos, o Conservatório manteve um ranço elitista, apesar de ter proporcionado algum acesso a uma arte até então vista como privilégio da burguesia (ARAÚJO, 2005).

Com a consolidação do cinema falado em 1929, houve uma grande crise no setor musical, que perdurou pela década de 30. Inicialmente no Rio de Janeiro, os músicos se organizaram para pressionar o governo a tomar uma série de medidas para diminuir os efeitos da crise. Com isso, em 1932, foi fundado no Rio de Janeiro o primeiro Sindicato dos Músicos e estabelecida uma relação direta com o Superintendente do Trabalho. Em Pernambuco, só em 1935, é fundado o **Sindicato dos Músicos Profissionais de Pernambuco**, voltado para aspectos restritos ao exercício da profissão.

Nesse período, de acordo com Cury (2002) a formulação das políticas tinha uma perspectiva preservacionista, de *política cultural* voltada à preservação do patrimônio. Dois grupos estavam à frente do processo de construção das políticas, os intelectuais e os técnicos do Estado de Vargas. Havia uma forte centralização na elaboração e gestão das políticas, sem que houvesse um debate direto com a sociedade (CURY, 2002).

A característica autoritária de Vargas se exacerba no Estado Novo (período da ascensão nazista), quando foram criadas instituições voltadas exclusivamente a apoiar e a valorizar a cultura brasileira. As expressões culturais foram utilizadas como meio de consolidar a ideologia autoritária que dava sustentação ao governo. Para Cury (2002) foram produzidas obras que apelaram à consolidação da identidade nacional, ajustada ao gosto do Estado centralizador, embora tenha ocorrido uma tímida participação de artistas e intelectuais na tentativa de influenciar o governo (MOISÉS, 2001).

No governo Vargas, as ações do Estado para a cultura visavam a expansão cultural, mas tinham a homogeneização da identidade como base. O Estado era responsável por uma

ação pedagógica (não formal) que direcionava a sociedade a preservar os valores culturais, associando cultura e política (CURY, 2002).

No confuso cenário político e ideológico do período entre guerras, a criação desses órgãos e a adoção de políticas específicas para a área cultural deixou um legado que, se tem forte sentido estatista em muitos aspectos, deixou-se permear, no entanto, pela participação de setores da intelectualidade brasileira, estabelecendo, aliás, uma característica que marcaria, por muito tempo, a administração pública da cultura brasileira: por influência desses setores, algumas das mais importantes políticas culturais surgiram na vigência de regimes não-democráticos. Por isso, **a tradição de gestão cultural esteve, muitas vezes, mais sobre a influência da burocracia do Estado que de setores da sociedade civil, mesmo em momentos de mudanças institucionais importantes** (MOISÉS, 2001, p.25-26) (grifos nossos).

Depois da segunda guerra, inaugura-se a fase democrática **populista**, quando se instituiu as eleições diretas, e os espaços administrados com uma visão extremamente técnica e autoritária foram politizados. A administração das políticas públicas de cultura foi permeada por uma visão técnica e burocrática, em que houve o insulamento burocrático de órgãos públicos que usavam critérios técnicos como justificativa política para a não permeabilidade da participação da sociedade e atendimento das demandas. A participação na gestão era restrita aos técnicos e alguns intelectuais que compartilhavam as proposições do regime. Com isso, pode-se perceber nessa fase inicial que havia uma forte centralização na elaboração e gestão das políticas, sem que houvesse um debate direto com a sociedade. (CURY, 2002).

Mesmo assim, a matriz administrativa, formada entre os anos 30 e 40, marcou a área cultural pelo fenômeno do insulamento burocrático dos órgãos públicos, isolando-os da sociedade, criando resistências à execução das políticas (MOISÉS, 2001). Por isso, o governo instituiu espaços de negociação de demandas com a sociedade, os principais foram os sindicatos.

Até mesmo os movimentos de resistência como o Regionalista, que se opunham ao projeto de homogeneização da identidade nacional, restringiam suas ações no plano institucional como a criação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (em 1949), quando Gilberto Freyre ocupava mandado de deputado federal.

Nos anos 50 nasceram iniciativas políticas, contagiadas pelo clima de agitação desenvolvimentista que, preocupadas com as desigualdades regionais, gestaram o Congresso de Salvação do Nordeste, em 1954. Este deu origem à Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1958 - um importante instrumento do planejamento regional destinado a combater as desigualdades sociais, através de incentivos fiscais para a industrialização, do apoio à introdução de processos regionais do uso e cultivo da terra, bem

como da liberação de lotes para a reforma agrária - idealizada por Celso Furtado. Também foi o período de organização do movimento camponês e dos trabalhadores agrícolas, quando se formaram as ligas e sindicatos rurais (ZAIDAN, 2005).

Esta efervescente movimentação da sociedade, representada localmente pelas alianças entre usineiros e industriais, trabalhadores, camponeses, classes médias urbanas e a esquerda teve uma breve existência no instável contexto político nacional pelas próprias contradições do nacional desenvolvimentismo. Em 1961, ano em que Jânio Quadros é candidato à Presidência da República, aprofundou-se a repressão do Governo do Estado ao movimento camponês, com o esvaziamento paulatino da SUDENE enquanto órgão de planejamento e intervenção regional. Houve uma radicalização produzida pelas ambigüidades e hesitações da própria república populista desses anos. Por fim, com a renúncia de Jânio a instabilidade política assolou o país. João Goulart, o vice-presidente, assume o poder com a tutela do Congresso (em razão da emenda parlamentarista votada em 1963), e move-se entre dois focos: de um lado, uma frente conservadora - alimentada pelo imperialismo estadunidense- de outro, a frente nacionalista democrática apoiada pelos partidos de esquerda, movimento sindical e outros. O presidente hesita em tomar medidas radicais e definidas, para evitar um golpe de direita (ZAIDAN, 2005).

Nesse contexto, surge a proposta de transformações sociais defendidas por João Goulart, no governo federal (1963-1964) e, em Pernambuco, pela gestão de Miguel Arraes (1963-1964) baseadas no nacionalismo-reformista. Esse governo popular abriu canais de recepção das demandas dentro dos desígnios nacionais, articulando-se com classes populares, setores progressistas e nacionalistas (SOUZA, 2002).

Nesse ambiente, as forças progressistas se reaglutinaram em Pernambuco para eleger Miguel Arraes como governador, em 1963. A vitória da coligação que elegeu Arraes foi possível em função da desagregação do sistema partidário estadual e pela progressiva desinstitucionalização da política dos movimentos dos trabalhadores rurais, que originou vários congressos, encontros e organizações. Foi criada nova institucionalidade democrática que contemplou a participação dos trabalhadores rurais e camponeses no complicado jogo das alianças políticas. Arraes mudou as prioridades da administração estadual, elegendo o povo (os camponeses e trabalhadores rurais) como a prioridade nos marcos da legalidade constitucional então vigente, estendendo a Legislação Social Trabalhista ao campo e construindo o Movimento de Cultura Popular (MCP) (ZAIDAN, 2005).

No início da década de 60, em Recife, artistas, intelectuais, políticos, estudantes e religiosos preocupavam-se com os problemas na educação e na cultura da população. A partir

da pluralidade de perspectivas: dos desígnios de Abelardo da Hora em promover a cultura; das inquietações dos educadores católicos em amenizar a problemática educacional; da vontade política do prefeito Miguel Arraes em priorizar a questão educacional e cultural; de Geraldo Vanucci, regente do coral Bach, que trouxe a dança, o canto e a música; dentre muitas outras contribuições, principalmente da contribuição voluntária de estudantes, comunidades e associações, nasce o Movimento de Cultura Popular (MCP), instituição sem fins lucrativos, com sede no Sítio da Trindade, em Recife – Pernambuco (SOUZA, 2002).

O MCP tinha por objetivo atender às camadas populares democratizando as ações culturais e educacionais, direcionando-as para os contextos populares. Para Souza (2002), o ideário e ações de MCP tinham orientação nacionalista de cunho reformista. Com uma postura marcadamente antiimperialista (representada pelo projeto de modernização “Aliança para o Progresso”, orientado pelos EUA), defendia o investimento dos lucros no país e monopólio estatal. Propunha reformas educacional e agrária, esta não limitada à garantia da terra, mas a outras questões necessárias à sua sustentação e desenvolvimento (SOUZA, 2002).

Com o MCP a educação foi colocada como prioridade na gestão pública municipal do governo de Miguel Arraes. Essa gestão trouxe uma nova abordagem à política de educação, que seria mais voltada para os interesses populares. Nessas gestões de Arraes (municipal e estadual, de 1960 a 1964), aconteceram investimentos significativos na área de educação baseadas numa concepção de cultura popular homogênea, autêntica, autônoma (SOUZA, 2002).

A partir de uma visão idealista da cultura popular, o Movimento de Cultura Popular tentou resgatar as produções culturais tradicionais antes vividas pela população, mas esquecidas, bem como apresentar novos valores culturais existentes nacionalmente, que o povo não conhecia. Partindo de uma visão romântica, indigenista, folclorista, nacionalista, a cultura popular interpretada pelo MCP está relacionada à pureza, à homogeneidade, à autenticidade (SOUZA, 2002).

No contexto de radicalização política, efervescência dos movimentos sociais e instabilidade das instituições políticas, a experiência do ‘Governo popular’ não poderia sobreviver diante da mobilização ideológica das classes médias urbanas, atemorizadas com o comunismo. Quando a coligação dos partidos de esquerda, católicos progressistas, sindicalistas e independentes se uniram ao movimento camponês e contemplou suas reivindicações, desequilibrou o arranjo da república populista (de 1945 a 1964), dando a largada para conspirações civis e militares que derrubariam o Presidente da República e Governador de Pernambuco (ZAIDAN, 2005).

4.2 Ditadura, Movimento Armorial e a Resistência Cultural ao regime

A frágil institucionalização do quadro político, junto à mobilização anticomunista das classes médias urbanas, conduziu a um golpe de direita no Brasil. O regime implantado pelos militares unia a centralização política, repressão às liberdades civis e um furor desenvolvimentista. O golpe de 31 de março de 1964 impôs o Estado capitalista monopolista. O país viveu o clima da euforia desenvolvimentista, com repressão aos sindicatos e partidos de esquerda, bastante ajudado pelo brilho platinado da indústria cultural brasileira moderna (principalmente a Rede Globo de Televisão). A política de Pernambuco, não foi diferente do padrão centralizador intervencionista dos militares no resto do País. O Estado teve quatro governadores indiretos, que atuaram de forma subserviente aos militares, sem transparência administrativa e realizando grandes obras públicas. O regime produziu uma falta de renovação da vida política brasileira e uma sociedade civil diferenciada buscando formas de participação (ZAIDAN, 2005).

No Estado é reforçado o desenho tecnoburocrático, com um esvaziamento da elite política. O corporativismo de Estado volta a ser um eficaz instrumento de controle e manutenção de submissão da classe trabalhadora, estando a serviço dos governantes e segmentos empresariais (ALMEIDA, 2004). Manteve-se a dominação burocrática e a relação autoritária Estado-Sociedade, e foram reprimidas todas e quaisquer iniciativas de uma participação crítica. Mesmo assim, muitas formas de resistência continuaram existindo e questionando o regime, como mobilizações de grupos de esquerda focadas no papel da cultura e acesso das camadas populares, como os Centros Populares de Cultura (CPC).

Como um meio de legitimar o regime político, ressurgem as tentativas de obter a adesão de artistas e intelectuais na gestão das políticas públicas. Contudo, os assuntos culturais e artísticos recebem um tratamento centralizado na estrutura de governo (MOISÉS, 2001). De modo que,

[...] a ação dos governos militares na área da cultura, se foi acompanhada da criação e da reordenação de instituições, revelando interesse de se ampliar o papel do Estado, teve também sua face repressiva ao censurar filmes, peças de teatro, publicações e outras formas de expressão cultural; ao mesmo tempo em que se criavam estruturas de apoio e de expansão das atividades culturais, restringiam-se meios de expressão artística e cultural, repetindo, de certa forma, o que havia ocorrido nos anos 30. Por isso, também no período dos governos militares, a cultura voltaria ser objeto da ação dos 'técnicos' da área (MOISÉS, 2001, p. 31-32).

No plano econômico, os anos 70 foram conturbados pelo choque do petróleo e o rompimento do acordo político internacional que visava estabilizar as taxas de câmbio. No plano social, foram marcados por uma forte repressão à mobilização social e o fechamento dos poucos espaços (sindicatos e partidos) de negociação. Restabeleceu-se, porém, um amplo movimento cultural contra a repressão, entre várias convenções sociais, “uma emergente “contracultura” que se alastra pelo país e fora dele, os “novos movimentos” tornaram-se espaços de rompimento de subordinações [...] de recusa de um lugar e de uma cidadania “regulados” e restritos [...] fez desses movimentos sociais construtores de uma nova esfera pública no Brasil” (ALBUQUERQUE, 2004, p. 19).

A música brasileira foi uma das artes usadas para afrontar o regime político, para controlar essas expressões artísticas, em 1960, foi criado um órgão para regulamentar o exercício da profissão de músico, em paralelo aos sindicatos, a **Ordem dos Músicos do Brasil (OMB)**³, juridicamente estabelecido como conselho de profissões. Nesse período a Ordem foi usada como instrumento de controle, repressão e censura da expressão artística musical.

Nacionalmente em termos de movimentos de música surge o **Tropicalismo**, considerado como um movimento estético, encabeçado por Caetano Velozo e Gilberto Gil, que mesclou manifestações culturais tradicionais brasileiras com inovações estéticas. O Movimento tinha objetivos sociais e políticos, pois lutou por um país mais aberto culturalmente às novas estéticas e pelo aprofundamento do diálogo entre o Tradicional e o Moderno (MELO, 1998).

No Nordeste, esse Movimento teve algumas características peculiares, ilustradas pelo 1º Manifesto Tropicalista Nordestino, no qual os músicos e intelectuais realizaram encontros, e discussões, e lançaram outro manifesto, que foi muito mais contundente e de maior amplitude, o Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino. O Inventário definia o tropicalismo como uma posição de radicalidade crítica criadora, não criticava apenas a tradição, mas questionava entidades intocáveis como os Conselhos de Cultura e as Academias (TELES, 2000, p. 111-112, 114, 119 e 123). Este movimento, com uma participação totalmente à margem da política institucional, criticou contundentemente os mecanismos e instituições formais de participação como conselhos, academias. A participação construída nesse movimento era espontânea e muitas vezes clandestina.

³ Criada pela Lei Nº 3.857 de 22 de dezembro de 1960, que estabelece no Art. 1 que a Ordem tem “a finalidade de exercer, em todo o país, a seleção, a disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão do músico, mantidas as atribuições específicas do Sindicato respectivo.”

O **Movimento Armorial**, surgido nos anos 70, foi, por sua vez, uma bandeira de luta contra o que seu idealizador identificou como processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira. Por definição “[...] o Movimento Armorial teve e tem como objetivo principal a criação de uma arte brasileira erudita baseada na raiz popular da nossa cultura [...]” (SUASSUNA, 2002).

Nesse período, o regime militar estava em pleno funcionamento, discutir cultura era suspeito, e cultura popular era subversivo. Um dos poucos lugares onde se discutiu cultura popular foi em Recife, berço do Movimento. O Armorial foi uma criação de Ariano Suassuna, considerado pelas alas de esquerda da universidade como reacionário e de direita, enquanto era considerado esquerdista para os que estavam no poder. A esquerda condenava a vinculação de Ariano ao Departamento de Estudos Culturais (DEC), e sua arte era considerada a serviço do Regime, pois a música vinculada ao Armorial era usada nas propagandas oficiais. Essas críticas das esquerdas a Ariano, se intensificaram quando ele assumiu a Secretaria de Cultura do Município e através dela contrariou os discursos políticos mais engajados, ao propor que a cultura popular fosse um meio e modelo de construção da nacionalidade brasileira. “[...] Essa cultura, viva e incorruptível, representava uma verdadeira resistência a todas as formas de repressão. [...]”. Ariano Suassuna operacionalizou suas idéias distribuindo títulos armoriais àqueles que ilustravam suas idéias (BRITO, 2001, p. 68-69).

Nesse Movimento a participação era basicamente dos intelectuais e músicos de formação erudita, que buscaram criar uma arte erudita a partir dos elementos da cultura popular. A participação popular era indireta, tinha como interlocutores os intelectuais e acadêmicos que mediavam a relação do popular com a arte erudita. A atuação do Movimento Armorial, usou como bases os elementos e instituições políticas estabelecidas.

Nessa mesma época, surgia em Recife a **cena udigrudi**. O Movimento udigrudi se inspirava nas idéias hippies sem a preocupação em construir uma cena local através de manifestos ou trajés. Seus idealizadores realizam em 1972 a I Feira Experimental de Música do Nordeste, era algo fora dos padrões comerciais, pois a feira era aberta a todos e não havia cobrança de ingresso. A Feira aproximou músicos que trabalhavam dispersos. Essa movimentação não foi uma ação premeditada, aconteceu sem respaldo da imprensa (TELES, 2000, p. 148) ou do Estado e, inclusive sofreu repressão política.

Apesar de não terem ligações diretas, esses movimentos culturais, cada um à sua maneira, questionaram a repressão social, política e artística sofrida naquele período. Foram por isso, importantes agentes de construção de um discurso de contestação, que fez oposição ao regime usando como meio as manifestações artísticas.

Pressionados pelas diversas práticas de mobilização da sociedade, o regime implantado pelos militares foi vítima das suas contradições. O processo de uma modernização da economia brasileira, à custa do achatamento salarial, hiperinflação e endividamento externo, despertaram forças políticas e atores sociais, que não foram contidos pelo bipartidarismo oficial. Nas eleições proporcionais de 1974, a oposição venceu o regime militar, foi o primeiro indício que o processo de abertura política suplantou o projeto dos militares (ZAIDAN, 2005).

A vitória das oposições nas eleições de 1974 marcou um período em que o Estado formulou políticas de maior amplitude e tolerância. Nesse período houve uma preocupação em redimensionar o investimento e reatar a proximidade com a classe artística e a sociedade civil que faziam resistência ao regime (CURY, 2002). Apesar de ter sido mantida nesse período uma visão protecionista do Estado sobre a cultura, Aloísio Magalhães, responsável pelo Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC), inaugura uma nova prática no setor cultural por meio da realização de seminários com técnicos de várias áreas para que atuassem junto à sociedade civil nas suas reivindicações, rearticulando os canais de reivindicação do setor. Mesmo assim, permaneceu o caráter tutelar e protecionista do Estado em relação à cultura (CURY, 2002). Assim, nos dois períodos descritos a Era Vargas e a ditadura militar,

Como políticas públicas e, portanto, de cunho nacional, apresentaram-se, nos dois momentos históricos, fragmentárias e pouco satisfatórias no caminho da democratização e da participação da grande maioria da população brasileira no campo da cultura (CURY, 2002, p. 59 e 61).

A complexidade e a diferenciação da sociedade brasileira, gerada pela modernização conservadora, produziu demandas incompatíveis com o limitado espaço de participação política. No início dos anos 80, ficou evidente que o processo de abertura não era controlado pelos militares, mas pela sociedade civil (OAB, ABI, CNBB), o sindicalismo do ABC paulista, o movimento de intelectuais, estudantes e entidades comunitárias. Houve uma reorganização da participação institucional para oposição ao regime. O sistema bipartidário, criado pela ditadura, tornou-se um instrumento de canalização da insatisfação social. Tentou-se, ainda nos anos 80, uma reforma partidária para conter os avanços eleitorais da oposição, que não deu certo. O centro manteve-se unido à esquerda, isolando o partido do Governo nos Estados (ZAIDAN, 2005).

As idéias de “participação” nas relações trabalhistas começaram a ganhar evidência no final dos anos 70, com o ressurgimento dos movimentos trabalhistas e sindicais, após as greves de 1978, os trabalhadores vivenciaram a experiência da negociação direta como forma

de resolver os embates trabalhistas. Esse fato impulsionou a discussão das formas de intervenção dos operários em aspectos da gestão empresarial, o que proporcionou os primeiros significados associados à participação na década de 80. Os “Representantes dos Trabalhadores”, “Delegados Sindicais”, as “comissões de fábrica” e a discussão sobre a intervenção dos trabalhadores em assuntos referentes ao mundo fabril colocavam em evidência o tema da “participação dos trabalhadores nas empresas”. (DONADONE e GRÜN, 2001, p. 115)

Para o movimento sindical, a participação surgia como uma alternativa de atuação face à ação repressora do regime militar, que negociava com as empresas a introdução de representantes dos trabalhadores (DONADONE e GRÜN, 2001, p. 115). A participação dos trabalhadores iniciada no movimento sindical, logo se ampliou para os partidos políticos, como, por exemplo, o Partido dos Trabalhadores (PT). Esses partidos originados dos movimentos sindicais levaram sua concepção de participação para as instâncias de governo quando se estabeleceram no poder. No entanto, segundo Baiocchi (2003, p. 7) a idéia de governos participativos das cidades é anterior às experiências de governo do PT, surgem com os movimentos sociais e urbanos nos anos 70 que trouxeram uma visão diferente da democracia urbana e participação política. Por exemplo, as associações de bairro fundaram-se sob as idéias de educação popular e busca pela autonomia das agências governamentais.

Esse período é marcado por uma forte mobilização e ampla participação da sociedade em torno das questões políticas, que se originaram nos movimentos contra a ditadura. Por causa da repressão, a estratégia de participação foi predominantemente infra-política, embora sistematizada por organizações como sindicatos, partidos políticos, movimentos sociais urbanos e rurais e o movimento estudantil. Toda essa mobilização foi dirigida por uma vanguarda política e intelectual, em parte do quadro de representação política institucional antes do golpe militar. Esses dirigentes apoiaram-se nesses movimentos de base populares para restabelecer a institucionalidade política e as regras democráticas básicas no jogo social e estabelecer uma participação para o povo.

4.3 (Re)democratização - criação do Ministério da Cultura e a Constituição Federal de 1988

No cenário internacional, as crises do petróleo e do sistema financeiro internacional fizeram as agências internacionais pressionarem por políticas de estabilização e ajuste na América Latina. Esses acontecimentos agravaram a crise da ditadura militar, explicada principalmente por dois processos que marcaram os fins da década de 70, início dos anos 80 no Brasil: a mobilização popular pela democratização e a crise econômica e fiscal/financeira do Estado, marcada pelas altas inflações, expansão dos déficits e dívidas externas (DINIZ, 1997), também consequência das opções da política econômica do governo militar. Nesse período surgiram os novos movimentos sociais, que se constroem como espaços de reivindicação, constituindo uma teia de organizações populares na luta pela ampliação de direitos, frente ao período de recessão econômica.

Com o fim do período militar abre-se espaço para uma nova experiência democrática na gestão pública de cultura. Com a criação do novo Ministério da Cultura em 1985 (Decreto 91.144), tendo como ministro Celso Furtado (em 1986), as políticas públicas passaram a demonstrar um claro arejamento democrático para a área, “[...] depois de anos de decisões restritas à burocracia estatal, que, no entanto, teria pouca duração.” (MOISÉS, 2001, p. 33). Celso Furtado marcou a gestão da cultura do país na redemocratização. Abordou nas suas primeiras declarações a Economia da Cultura, considerando-a uma disciplina ramo da Economia. Adotou como linha de ação e procurou “valorizar a dimensão econômica dos projetos, na medida em que atividades culturais devem ser observadas como um processo de produção”, disse ele no ano em que foi empossado. Foi na curta passagem pelo Ministério (mar. 1986 – jul. 1988), que o Presidente Sarney assinou a primeira lei de incentivo à cultura (MELO, 2006, p. 40-41).

A Lei Sarney (Lei 7.505, de 2.7.86) foi um marco na relação do Estado com a comunidade artística e cultural. A nova lei visava atrair investimentos privados para o financiamento da cultura que por meio da isenção do imposto de renda devido pelas empresas. Com isso, o Estado abria suas decisões ao mercado e, ao mesmo tempo, interligava os seus gastos às demandas da sociedade, estimulando a relação direta entre produtores, artistas e empresários. Entretanto acabou por incorporar uma concepção bastante liberal sobre a democratização da gestão de cultura, deixando-a a cargo do mercado (MOISÉS, 2001).

O debate político da Nova República girava em torno da crise econômica e do combate inflacionário. A partir de 1985 foi implantada uma série de planos econômicos com o

objetivo de diminuir as altas taxas de inflação. Viveu-se uma época marcada por grandes oscilações na taxa de inflação e no produto real, acompanhada de sucessos e fracassos nos planos econômicos. Todo esse processo aconteceu quando o Brasil se encontrava excluído do fluxo de capitais internacionais e num ambiente de democratização, em que havia grande pressão social e política. O movimento de democratização, o processo constituinte e a participação, principalmente, dos novos movimentos sociais, foram concretizadas em 1988 com a Constituição, que “prevê a participação direta dos cidadãos através dos chamados institutos da democracia direta ou semi-direta [...]” (ALBUQUERQUE, 2004, p. 21). Institucionalmente, a constituição de 1988 foi um marco de mudanças nas estruturas de representação, diversificando e pluralizando mais a representação dos interesses (TAPIA, 2004; ALMEIDA, 2004).

A Constituição Federal de 1988 instituiu a repartição das receitas, limitando a capacidade de gastos e coordenação de políticas do governo federal e autonomia dos entes federados. Foram definidos os mecanismos de transferências de recursos (os Fundos de Participação) para os governos subnacionais, exceto gastos com saúde e educação. Na prática a gestão das políticas sociais do governo militar foi mantida, a União é a principal instância financiadora, coordenadora e normatizadora das relações entre as esferas de governo (ARRETICHE, 2004). A concentração federal, segundo Arretche (2004), facilita a coordenação dos objetivos da política, reduzindo os conflitos entre programas e permitindo diminuir as desigualdades regionais. Contudo, a preocupação era muito mais em descentralizar do que efetivamente redistribuir. No âmbito da cultura, a descentralização e a autonomia dos estados e municípios permitiu que fossem realizados gastos mais significativos com cultura, principalmente via renúncia fiscal.

Esses acontecimentos no campo político, também se refletiam no campo cultural. A música dos anos 80, segundo Teles (2000, p. 225), é caracterizada pela hegemonia do Rock Brasileiro na música nacional, os olhares estavam todos voltados para Rio de Janeiro, Brasília e um pouco menos em São Paulo e Porto Alegre. O Nordeste, que tinha engordado as contas das multinacionais do disco em meados dos anos 70, foi ofuscado. Assim, a década de 80 é caracterizada como anos ‘mornos’ para a produção musical de Pernambuco e uma fase de transição, longa, pois “[...] foi nessa década que começaram a partir para a luta os músicos que criaram a efervescente cena pop recifense dos anos 90.”.

A produção cultural local ficou bastante ofuscada pelo que vinha de fora, embora na cidade vivessem alguns artistas que trabalhavam de forma isolada, mas não se uniam em torno de uma proposta estética ou política. Foi o momento do surgimento de alguns guetos e bandas

nas periferias e o período de abertura também para as influências de âmbito global como foram o Hip-Hop e o Movimento Punk. Nesse período as manifestações culturais existiam isoladamente, mas não estabeleciam um diálogo ou realmente uma movimentação no Estado, foi um período de incubação dos movimentos culturais que despontam nos anos 90.

Alguns grupos musicais emergentes, em 1987, participaram de um encontro realizado pelo Jornal do Commercio. No debate apontaram-se como principais dificuldades dos grupos: a falta de espaço para apresentações e a inexistência de produtores interessados em contratar bandas de rock, pela dificuldade de conseguir patrocínio, pois os grupos locais não possuíam público definido. Cogitou-se formar uma cooperativa, mas a divergência de estilos musicais não permitiu que se concretizasse. A geração da década de 80 se organizou baseados no “do it yourself”, o que influenciou alguns artistas da geração da década de 90 (TELES, 2000). Na década de 80 quase todas as regiões do País tiveram seus representantes na música rock. Com a saturação da geração 80, as gravadoras *majors* nacionais voltaram os olhares para o *underground* das bandas independentes de garagem.

Foi um período de conquista de liberdade política, por uma sociedade marcada por práticas políticas e relações sociais autoritárias e ao mesmo tempo de cerceamento econômico. Depois de uma conquista política, a sociedade se deparou com um problema de ordem econômica, que direcionaria o debate nacional, muito mais para o campo da estabilização econômica do que da construção da democracia. Esse contexto foi um terreno fértil para a justificação e dominação do discurso neoliberal que predominou na década de 90.

5 Anos 90: neoliberalismo, políticas culturais e os “novos movimentos culturais”

Durante as décadas 1980 e 1990 travou-se um intenso debate sobre a crise de governabilidade e credibilidade dos Estados na América Latina. Esse debate tinha raízes no contexto internacional de reforma do aparelho do Estado originário da Europa e dos Estados Unidos (PAES DE PAULA, 2005). Era uma resposta à crise do *Welfare State* e os primeiros sinais do diagnóstico neoliberal sobre o problema do tamanho do Estado.

No Brasil, apesar de algumas políticas de ajustes na década de 80, esse debate ampliou-se nos anos 1990, quando se discutiu a Reforma Gerencial. Isso favoreceu a emergência de uma articulação política de caráter liberal, encabeçada pelo Partido da Social-Democracia Brasileira (PSDB) que chegou ao poder no governo federal, e segundo Paes de Paula (2005, p. 38), baseou-se em estratégias de desenvolvimento dependente e associado; em estratégias neoliberais de estabilização econômica; e nas estratégias administrativas dominantes no cenário das reformas do Estado orientadas para o mercado. A Administração Pública Gerencial foi concebida como modelo ideal para o gerenciamento do Estado reformado e para Boron (2006, p. [...]) a expressão Reforma do Estado “[...] levou a ações direcionadas para o corte nos orçamentos públicos, dispensa massiva de servidores públicos e cortes nos direitos de trabalho. Isso representou uma “racionalização” e “modernização” do setor público promovida pelos governos do G-7, FMI, Banco Mundial e BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento)”.

O período inicial da redemocratização é governado por uma política neoliberal, ou seja, com uma lógica contrária ao que havia sido conquistado pelas lutas sociais. Os governos que se sucederam nos anos 90, sobretudo o do PSDB, segundo Albuquerque (2004), fizeram uma reforma do Estado com uma lógica quase inversa ao que havia se conquistado pelas lutas sociais, em que houve uma transferência de responsabilidades à sociedade, sem fortalecer a cidadania, pois os espaços de participação foram usados apenas para respaldar decisões políticas já tomadas. A cidadania ganhou um significado neoliberal, que inclui as pessoas como consumidores (inserção no mercado é sinônimo de inclusão social), desfalecendo a essência instituinte e política em construção nos anos de luta pela democracia.

Santos (1997) questiona a “reemergência da sociedade civil” no discurso político dominante, pois o que está verdadeiramente em causa nesse discurso é a substituição do intervencionismo social, interclassista, típico do Estado-Providência por um intervencionismo bicéfalo, mais autoritário ao operariado e pequena burguesia assalariada e mais diligente no atendimento às exigências macroeconômicas de acúmulo de capital. Daí consideramos que “[...] o neoliberalismo leva a uma concepção ideológica e a uma prática política profundamente autoritária na gestão dos assuntos públicos. Isto é, o dilema neoliberal não é entre o Estado e o mercado, como seus ideólogos querem nos fazer acreditar, mas entre democracia e o mercado. E seus agentes não hesitam em sacrificar o primeiro em favor do segundo.” (BORON, 2006, p. [...]).

A conjugação da abertura política (redemocratização) com a instalação de governos de orientação neoliberal foi um obstáculo a mobilização da sociedade. O discurso de redução das despesas e gastos públicos do Estado como o único meio de resolver a crise fiscal e inflacionária foi a justificativa econômica e financeiramente para não priorizar o atendimento às reivindicações sociais. Além disso, houve um grande choque entre a lógica dos movimentos e da máquina pública, pois “a própria identidade do movimento estava calcada na idéia de espontaneidade e de uma identidade particular criada internamente, que se tornava difícil encontrar os caminhos para participar conjuntamente da administração pública.” (CARDOSO, 2004, p. 87). A problemática na relação dos movimentos com o Estado expressa-se na representação, pois os movimentos sempre sentiram dificuldade em definir seus representantes, por terem uma visão totalizante e coletiva (CARDOSO, 2004).

5.1 Da Lama ao Caos, o Movimento Mangue e a construção de outra realidade cultural

A área da cultura sofreu no segundo governo pós-redemocratização (em 1990) com o poder discricionário de Fernando Collor e suas medidas, que destituíram os mecanismos e instituições culturais criadas, como o Ministério da Cultura (MOISÉS, 2001). Apesar da reação de vários técnicos, artistas, políticos e jornalistas, não houve diálogo com a sociedade. Só com a intensificação da resistência, em 1991, toma posse na Secretaria de Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, dando os primeiros passos em direção à mudança da política. Mesmo distante da classe artística, o governo se esforçou para reconciliar a cultura com o mercado, reelaborando a lei Sarney, transformando-a em lei Rouanet.

A partir desse arcabouço legal criou-se uma estrutura de participação das entidades representativas dos setores culturais na seleção de projetos, tais como Comissões e Conselhos que avaliam os projetos, “[...] é claramente um padrão de relações mais democrático.” (MOISÉS, 2001, p. 37). Como a decisão final ficava a cargo das empresas, não se pode considerar que o mecenato estabeleceu um padrão mais democrático na gestão da cultura, mas sim mercadológico.

Apesar da Lei Rouanet ser defendida pelos produtores culturais das capitais e áreas metropolitanas, ela é acusada pelas distorções. Uma das principais críticas é a perversão do sistema de patrocínio, pois as empresas que patrocinavam manifestações culturais com seu próprio orçamento deduzem agora o patrocínio do imposto a pagar (MELO, 2006, p. 40-41). As empresas decidem sobre o uso dos recursos públicos, frutos de isenção, e o governo abstém-se de formular a política de cultura, apesar de financiá-la indiretamente. Isso ficou evidente quando o Banco Central estabeleceu uma política de estabilização, que aumentou os juros, com isso a maiores ganhos no mercado financeiro do que na produção. Dificultou a captação de recursos pelos produtores culturais junto às empresas e desencadeou o “boom” de Centros Culturais, fundados e mantidos por Instituições Bancárias e Financeiras, com recursos da isenção fiscal.

Em Pernambuco, no início dos anos 90, a política pública cultural estava sintonizada com a do governo federal, pelo alinhamento dos dirigentes políticos. A maioria dos produtores caracterizava-se pelo amadorismo e pela relação com os meios oficiais, na demanda de subvenções, subsídios e patrocínios. Era uma “cultura funcionária pública”. Algumas iniciativas isoladas de produtores tentavam suprir o vácuo deixado pelas ações governamentais, que tinham pouca credibilidade. Os governos tinham como marca a retórica, na prática pouca ação e falta de um espírito público. Os programas de governo para a cultura não eram declarados e transparentes e, a cada mudança de governo tudo começava do zero (HÉLIO, 1990).

Os governos atribuíam à cultura a capacidade de gerar retorno econômico, denotando que a valorização do capital cultural estava atrelada ao retorno econômico. Era uma aplicação da visão neoliberal sobre a cultura misturada a um aparelho de Estado contaminado por vícios tecnocratas e clientelistas. Quando os governos realizavam uma ação cultural mais efetiva como **V Congresso de Cantadores do Recife**⁴ em 1990, no governo de Miguel Arraes, os

⁴ Em 1948 acontecia o primeiro Congresso de Cantadores do Recife, Ariano Suassuna era um dos seus organizadores. Apesar do sucesso, só foi realizado novamente em 1987, quando o Governo do Estado abraçou a

artistas entendiam essas ações como dádivas e não como um direito constitucional conquistado.

A Constituição de Pernambuco⁵ dedica 478 palavras a cultura. No texto há contradições que vão da garantia da cultura a todos até o benefício de alguns grupos como a Academia Pernambucana de Letras, o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico e os artistas plásticos. A Constituição prevê a equalização das ações culturais no Estado como uma forma de superar as superposições e paralelismos nos governos municipais. Na prática, entretanto, todas as ações culturais do governo do estado partiam dos órgãos do governo situados em Recife e não havia repartição de recursos entre os municípios. O texto Constitucional garantia a **participação das entidades representativas** dos produtores culturais na discussão dos planos e projetos culturais e **das entidades nos conselhos, salões, eventos e comissões julgadoras de concursos**. No entanto, até à data da publicação do texto, segundo o autor, não havia notícia oficial de qualquer participação das entidades no âmbito do governo (HÉLIO, 1990).

A distribuição de recursos e a descentralização na formulação das políticas públicas para a área da cultura, que estavam previstas no texto constitucional, tardaram em acontecer e, quando aconteceram foi pontualmente nos eventos, concursos, etc. No início dos anos 90 as produções culturais de Recife tinham dificuldades de captar recursos, pois muitas empresas já recebiam incentivos fiscais (para se instalar no Estado) e outras com o agravamento da crise econômica cancelaram os patrocínios (FONTANA, 1990).

O aparente descaso do governo com a cultura, deixava a área cada vez mais vulnerável às mudanças e transformações na estrutura da economia do país e no mercado. No início dos anos 90, no contexto político estadual, formava-se uma conjuntura, que se alinharia com a política nacional.

O Governo de Joaquim Francisco (1991-1995) caracterizou-se no plano da cultura pela realização de grandes eventos e alguns projetos e ações isoladas, sem um programa de governo para a cultura declarado, suas ações apenas indicaram a interação da cultura com a promoção do turismo.

O governo, apesar disso, apoiou a realização do Congresso de Cantadores⁶ e estabeleceu como marca a criação, em 1991, do I Festival de Inverno de Garanhuns (FIG). O

idéia e realizou o II Congresso de Cantadores do Recife, no ano seguinte foi repetido, sendo que em espaço maior devido à amplitude que o evento tomou.

⁵ A Constituição do Estado de Pernambuco foi promulgada em 5 de Outubro de 1989.

⁶ Pela importância que esse evento tomou, em 1994 o Congresso receberia apoio do Ministério da Cultura.

Festival fazia parte da política de interiorização da arte⁷ (GARANHUNS, 1991). As edições do FIG visavam propiciar “[...] a educação artística e intercâmbio cultural entre os diversos produtores do interior além da valorização do potencial turístico-cultural de Garanhuns.” No âmbito das ações para interiorização realizou-se espetáculos de dança e capacitação técnica de grupos de teatro amador em alguns municípios do interior (PERNAMBUCO, 1992). Foram realizados espetáculos com objetivo de revitalizar o Bairro do Recife, através do **Projeto Acorda Porto**.

No II Festival de Inverno de Garanhuns, houve a preocupação de separar as áreas de atuação, a de eventos (shows, peças, etc.) e a pedagógica, que atendeu professores num trabalho de reciclagem e inserção da arte nas escolas (LINS, 1992). Também se realizou o Fórum Nacional de Cultura, composto pelos representantes das secretarias e Fundações de Cultura do país, que organizaram um debate sobre as aplicações da Lei Rouanet. Houve uma reunião prévia para coleta das opiniões de intelectuais, artistas e representantes das entidades culturais/classistas do Recife (DEBATE, 1992). No entanto, o Festival teve como principal objetivo atrair e usufruir do potencial turístico da região, pois o governo justificou essas ações ressaltando que “Todos saem beneficiados: o comércio, a rede hoteleira e o Estado, que tem mais um excelente produto para divulgar no país.” (PERNAMBUCO, 1994b).

A parceria com a sociedade civil era definida nessa gestão por ações pontuais como a gravação e o lançamento de disco, realizações de projetos em conjunto com a Associação dos Produtores Culturais de Pernambuco (APACEPE), com a Federação de Teatro Amador do Estado de Pernambuco (FETEAPE) e com o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED) (PERNAMBUCO, 1994b). Assim, consideramos que a gestão da cultura no governo do Estado estava impregnada por critérios tecnocráticos e mercadológicos, pois só participavam alguns intelectuais, representantes das entidades culturais e produtores independentes, além disso, as arenas políticas tinham caráter predominantemente consultivo.

A sintonia das ações culturais do governo estadual com o governo federal confirma-se quando em fins de 1993, foi sancionado o projeto, aprovado pela Assembléia Legislativa, instituindo a Lei Estadual de Incentivo à Cultura, a primeira em nível estadual, a lei Joaquim Francisco (PERNAMBUCO, 1994b). A organização e participação da sociedade acontecia por grupos, que faziam lobby para pressionar o governo a atender suas reivindicações. Só

⁷ No entanto pela análise dos documentos históricos do período, identificamos que o Festival não é só principal ação de interiorização, mas praticamente a única.

algumas categorias se beneficiavam e protegiam seus interesses, transformando-os em lei. A formulação das leis era permeada por certo grau de corporativismo, entendido com naturalidade. Os produtores organizavam-se em pequenos grupos para produzir seus próprios eventos, era um culto ao evento, vício ligado ao mercantilismo do lucro a curto prazo, tão nocivo quanto o individualismo (HÉLIO, 1990). Identifica-se que a participação acontecia por meios personalistas e eleitoreiros, onde eram defendidos interesses corporativos de um grupo limitado, os produtores, ou seja, deter o capital empresarial (organizacional) era um dos fatores determinantes para participar da construção das ações governamentais e políticas públicas. A política pública cultural era entendida como sinônimo de megaeventos, ou seja, a valorização e as ações públicas para área da cultura visavam sempre atingir as massas e obter o retorno político e econômico.

Como resultado das ações do governo voltadas à realização de grandes eventos em detrimento de ações estruturadoras do campo das políticas públicas culturais para a música, Recife foi reconhecida como o terceiro pólo de shows do país. Contudo, a cidade não era considerada um centro fonográfico, porque não tinha escolas de formação musical adequadas à realidade local. Também não existia um mercado interno para os músicos locais, pois a produção local não tinha espaço na programação das rádios do Estado. Isso gerava um ciclo vicioso, pois as empresas não gravavam cantores locais, porque eles não tocavam. Havia necessidade de um movimento pela união e conscientização para os músicos buscarem espaço para difundir a produção local (JUPIASSU, 1991).

Havia condições artísticas e uma estrutura de produção para a música local despontar. Todavia, essa produção, sofria uma censura política, não declarada, mas encoberta pelo critério da qualidade cultural, definido pelo critério do mercado, ou seja, da música mais vendável. As gravadoras priorizavam as manifestações culturais, que dessem retorno em volume de vendas. Os artistas que não se submetiam aos critérios de mercado tinham a opção de buscar espaços e financiamento do Estado que, nessa década, delegou a decisão sobre uso dos recursos à iniciativa privada, alinhando-se diretamente aos interesses de mercado. Assim, ou as manifestações culturais se submetiam aos critérios de mercado ou se associavam às correntes políticas e eram usadas como recurso simbólico do discurso do governo. As manifestações culturais, conscientemente críticas à lógica de mercado, às vezes, se auto-sustentavam estabelecendo relações pontuais com os governos e empresas.

Um exemplo da estratégia de massificação da música popular foi o axé music, cujos ritmos dançantes e extemporâneos, se espalharam amparados pela máquina publicitária das grandes gravadoras e assim conseguiram entrar nas programações das emissoras de rádio.

(TELES, 1995). Essa estratégia de massificação está associada à organização dos eventos, como por exemplo, na década de 90, o carnaval de Pernambuco se dividia entre a folia sem os cordões de isolamento em Olinda, onde se executava tradicionalmente o frevo e outros ritmos pernambucanos, e a reprodução do modelo de carnaval baiano na Avenida Boa Viagem, onde os trios elétricos cercados pelos cordões de isolamento, que separavam quem podia pagar do resto do público, executavam o axé *music* (TELES, 2005).

Diante desse contexto, em março de 1992, o cantor e compositor, Alceu Valença questionado sobre o que estava acontecendo com a música pernambucana, respondeu em um quase manifesto publicado no Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, “Pernambuco está velho. [...] estou louco para que apareça o novo, mas não está aparecendo. O que acontece em Pernambuco é que somos conservadores. [...] O problema é que Pernambuco não quer a nova ordem, Pernambuco está morrendo de mofo. E nós, os grandes louco, com tantos anos e cabelos brancos estamos atrasados. [...] Pernambuco é o estado careta, que não consegue ser contemporâneo, mas eu amo Pernambuco, eu acho até legal ele ser assim.” (TELES, 2000, p. 254).

Essa mesma constatação foi feita pelo *mangueboys*, um ano antes de Alceu Valença, no 1º Manifesto do Movimento MangueBit (no Anexo A), apresentaram uma saída para o marasmo cultural: “Pretendiam livrar-se dos grilhões do tradicionalismo abandonando a energia negativa do melaço de cana e energizando o ambiente fértil da lama.”. O “mangue” era um nome óbvio para o movimento cultural no Recife, já que a cidade foi construída em cima de manguezais. No entanto, a população de mais intimidade com o mangue é a pobre, como escreveu Josué de Castro, mostrando o que é a vida nas favelas recifenses à beira do mangue (TELES, 2000, p. 258).

As origens do Movimento Mangue foram identificadas no início dos anos 80, quando o fim da ditadura fermentou um renascimento cultural no Brasil. O país entrava na modernidade de maneira não cartesiana e na ponta dos pés. Um grupo de jovens pernambucanos, Renato L⁸, Herr Doktor Mabuse⁹ e Fred 04¹⁰, entrou em contato com diversas influências musicais e produziram um programa chamado Décadas na rádio

⁸ Jornalista e DJ, apelidado por Chico Science como o Ministro da Informação do Movimento, colaborou na produção dos programas de rádio e redação do segundo manifesto.

⁹ Codinome de José Carlos Arcoverde, *web designer* pernambucano. Ele que apresentou os músicos de Rio Doce (Du Peixe, Chico, Lúcio Maia...) aos moradores de Candeias (Fred e Renato), era uma espécie de ministro da tecnologia do Movimento.

¹⁰ Já Fred era morador de um bairro de classe média mais para alta, mas não era bem de vida, formou-se em jornalismo e trabalhava como repórter e tocava em bandas de rock.

universitária como uma maneira de furar o intransigente cerco das rádios locais. Eles consideram que o programa foi muito importante para o Mangue, pois mostrou que havia espaço para criar e divulgar música fora dos parâmetros estabelecidos pelas FMs e multinacionais da indústria fonográfica.

Em meados da década de 80, a movimentação de bandas *punk* e *hardcore*, que surgiu em Recife junto com o Manguebeat e o Hip-hop, tinham uma ideologia confusa que misturava anarquismo com niilismo. Essas bandas ignoradas fora do seu meio formaram o movimento *underground* que vivia à margem dos suplementos culturais, dos eventos promovidos pela prefeitura e divulgavam-se, usando panfletos, *fanzines*¹¹ e o boca-a-boca (como o Reifezes do Alto José do Pinho) (TELES, 2000, p. 242).

Os integrantes dessas bandas, além de refletir sobre os problemas políticos e das suas comunidades, enfrentavam o preconceito e opressão policial. Os integrantes da Banda Devotos, por exemplo, eram revistados frequentemente. Canibal em entrevista a Teles (2000, p. 244) lembra que o rock, fez com que ele se tornasse uma personalidade conhecida em Recife. As letras das músicas das bandas do movimento da periferia denunciavam o preconceito e discriminação da Polícia e da sociedade pela sua aparência, roupas, cabelos, adereços, etc.. Quando o Movimento Mangue eclodiu, existia uma movimentação nas periferias, sendo mais forte no Alto José do Pinho¹², em Peixinhos e nas comunidades vizinhas a esses bairros.

O termo Mangue aparece pela primeira vez na imprensa em 1º de junho de 1991 no Jornal do Commercio: “O ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de samba-reggae, rap, raggamuffin e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em ioruba significa companheiro de luta). Um núcleo de apoio à criança e à comunidade carente de Chão de Estrelas.” (TELES, 2000, p. 274). O Mangue surgiu como um ritmo, segundo Renato L, quando Chico França¹³ disse que mixou uma batida de hip-hop com a do maracatu e

¹¹ Fanzine é uma abreviação de fanatic magazine, é uma revista editada por um fã (fonte: <http://pt.wikipedia.org>). O termo fanzine se disseminou e hoje caracteriza todo tipo de publicação com caráter amador, feita pela paixão ao assunto tratado e sem intenção de lucro (http://paginas.terra.com.br/arte/jardel/explicando_fanzine.htm). Nos fanzines são abordados temas poucos divulgados na grande imprensa e geralmente de crítica ao *mainstream*. O material é feito com recursos dos próprios editores que são responsáveis por todo processo de produção. Normalmente são distribuídos gratuitamente em eventos, feiras, shows, etc. (fonte: <http://www.facom.ufba.br/labirinto/niverfan.htm>).

¹² Localizado em Casa Amarela, zona norte de Recife, é o bairro mais populoso da cidade com a segunda maior densidade demográfica e número de desempregados, além de ser conhecido como um dos mais violentos.

¹³ Chico oriundo de uma família de classe média baixa, vinda da zona da Mata para Olinda, não dependia do mangue para subsistir, mas tinha como espaço de brincadeira na infância.

chamaria de Manguê, enquanto o “bit” de Manguêbit¹⁴ (depois Manguêbeat¹⁵) foi de Fred04. Segundo Renato L., “O Manguê nasceu assim: do choque entre caras fissurados por *hip hop* com caras apaixonados por punk-rock.” As primeiras bandas do movimento foram Chico Science e a Nação Zumbi e Mundo Livre S/A que realizaram a incorporação do rap e do *punk/new wave* com a música brasileira, por isso consideram ter continuado no ponto parado pelos tropicalistas. “Do *funk* e do *hip-hop*, assim como do movimento punk, veio também outra característica do manguê: o senso coletivo, a necessidade de agir em conjunto. [...]”. A idéia de transformar essa batida em algo mais brotou da influência dessas duas cenas que criaram um circuito de informações independente, e dos ensinamentos de Malcom McLaren¹⁶, um dos idealizadores do Movimento Punk¹⁷ Rock britânico (RENATO L., 1998).

Viram naquela agitação em torno da música, elementos para criar uma cena particular com gírias, visual, manifesto (TELES, 2000, p. 274). Era assim, que “por debaixo da lama mutantes crustáceos com cérebro apontavam suas antenas para o espaço em busca de novos sons.” (TELES, 2000, p. 230). Em entrevista a esta pesquisa Fred04 explica as origens do Movimento Manguê e explica que não foi uma estratégia, mas algo que se construiu pelo encontro de pessoas de origens e influências diferentes com as mesmas pretensões.

[...] Nação Zumbi e Chico Science que teve uma preponderância na concepção musical [...] que marcou naquela época e teve mais impacto pela química do maracatu com o *hip hop*, *rock*, *funk*, eletrônica. E a metáfora com a biodiversidade com os Manguezais. Um outro pilar era essa bagagem que o Mundo Livre trazia dessa consciência política. A gente não pensou isso como estratégia, estratégia tipo, aquela velha história se o texto do caranguejo com cérebro era manifesto se não era. [...] era meio que uma, era instinto de sobrevivência, a gente tinha uma bagagem muito grande de acompanhar a cultura pop, inclusive em 1985 a gente teve um programa de rádio chamado Décadas [...] e era meio que uma pretensão de discutir música e informação dentro de um parâmetro da trajetória da cultura pop durante as décadas. Então por essa bagagem que a gente tinha a gente acompanhava todos os grandes, as cenas que marcaram a trajetória do pop e do rock, cenas

¹⁴ Denominação do movimento, criada numa música homônima do primeiro disco do Mundo Livre.

¹⁵ Outra denominação do movimento, que deu nome ao primeiro programa de rádio que abriu espaço para as bandas locais, de 1995 a 1998.

¹⁶ Uma das personalidades mais importantes do rock, porque foi o produtor da banda Sex Pistols, a precursora do Punk Rock na Inglaterra. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Malcolm_McLaren).

¹⁷ “A partir do fim da década de 1970 o conceito de cultura punk adquiriu novo sentido com a expressão movimento punk, que passou a ser usada para definir sua transformação em tribo urbana, substituindo uma concepção abrangente e pouco definida da atitude individual e fundamentalmente cultural pelo conceito de movimento social propriamente dito: a aceitação pelo indivíduo de uma ideologia, comportamento e postura supostos comum a todos membros do movimento punk ou da gangue ou ramificação/submovimento que ele pertence. O movimento punk é uma forma mais ou menos organizada e unificada, com o intuito de alcançar objetivos —seja a revolução política, almejada de forma diferente pelos vários subgrupos do movimento, seja a preservação e resistência da tradição punk, como forma cultural deliberadamente marginal e alternativa à cultura tradicional vigente na sociedade ou como manifestação de segregação e auto-afirmação por gangues de rua. [...]” (fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre. <http://pt.wikipedia.org>)

centrais e cenas periféricas e viu a relação que essas cenas tiveram com a indústria, com o *mainstream* e que tipo de conseqüências essas relações tiveram e tal. Então a gente tinha um conhecimento de causa pelo menos teórico de como encarar o mercado, de como encarar, de certa forma, também o poder público. Era isso, foi meio instinto de sobrevivência, não foi uma estratégia e sobrevivência num outro sentido, por exemplo, um som que agente fazia, o som que outras, outros guetos que existiam na cidade, por exemplo outros guetos que existiam na cidade como Devotos, que na década de 80 já tinha seu trabalho no Alto José do Pinho, o próprio Mestre Ambrósio. [...]

O Movimento Mangue organizou-se, inicialmente, de forma independente do poder público instituído, ainda influenciado pelo “faça você mesmo” punk. Alexmono (em entrevista), explicou que os músicos se organizavam.

[...] nos anos 80 teve um boom aqui do rock nacional e começou profissionalizar para receber shows de fora [...] no início dos anos 90 começou a surgir um movimento de músicos na cidade, ocupando espaços alternativos e também não contava com apoio governamental, nenhum [...] lembro bem que era tudo na base do a gente mesmo faz, a gente mesmo bota o som [...]

Um exemplo disso foi o primeiro festival que juntou as bandas dessa nova cena cultural que aconteceu num espaço improvisado. Do Recife Rock Show, em 1993, participaram 57 bandas, a maioria desconhecida da cena local (TELES, 2000, p. 235). A partir disso, a produtora local Kamikaze¹⁸, constituída nesse mesmo ano, trouxe grupos importantes de fora do Brasil para se apresentarem na cidade (TELES, 1998). Mesmo com shows produzidos sem nenhum apoio e palcos em poucos bares de Recife, o Movimento teve dificuldade de fazer a cidade ouvir o seu som. Fred 04, Mabuse, Renato L conseguiram um nicho para música na Rádio Universitária FM, como uma forma de furar o cerco das FMs locais.

Em 1993, delineava-se uma Cena Cultural Mangue pelo número de bandas que surgiram na cidade, mas faltava um evento que colocasse os olhares do país e do mundo para a cidade. Em março de 1993, Paulo André organizou um festival com bandas locais, chamado de Abril Pro Rock¹⁹. Foi a primeira vez que bandas daqui apareceram em revistas de circulação nacional, pela ampla cobertura dada pela imprensa do país (TELES, 2000, p. 285).

¹⁸ Formada por Paulo André Pires (teve uma loja de discos point dos novos músicos em 1993) e Ervel Lundgren (da família do fundador das Casas Pernambucanas).

¹⁹ “A cena musical fervia. A primeira edição aconteceu num domingo, no extinto Circo Maluco Beleza, com 12 bandas locais e o Maracatu ação Pernambuco. 1500 pessoas prestigiaram aquele que se tornaria o mais importante festival de música pop do país.” (fonte: <http://www.abrilprorock.com.br/>)

Nesses primeiros anos de existência começa-se a construir um protagonismo político próprio dos agentes do Movimento Mangue que conectado com as outras manifestações da periferia, agiam independentemente e à margem do poder instituído (governos municipais e estaduais). Aos poucos o Movimento penetrou nos meios de comunicação de massa e, fortalecido pela consolidação e ampliação dos festivais no centro e nas comunidades e bairros de periferia, ocupou algum espaço na programação das rádios, também propondo novos programas. A partir disso, as bandas conseguiram mostrar seu trabalho e abrir espaço para contratações com gravadoras e até marcar apresentações em outros estados do país²⁰ (TELES, 2000, p. 289).

Essa mobilização cultural, principalmente dos jovens, alheios à política institucional, foi 'abalada' quando em 1992 se desencadeou uma crise em que o presidente foi um dos principais acusados do esquema de corrupção no governo federal. A sociedade se mobilizou, ainda que, de forma pontual para pressionar o *impeachment* do presidente. Com isso, houve uma retomada das intervenções do Estado na cultura e a reconstrução da estrutura institucional mínima que existia. Foram reconstruídos o Ministério da Cultura e órgãos, como a FUNARTE e o IPHAN (MOISÉS, 2001). Em 1993 foi realizada a Conferência Nacional de Cultura, retomando de alguma forma o diálogo entre o governo e a sociedade. O Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) foi recriado. Retomou-se a criação de instituições, que estabeleciam a consulta entre o Estado e a sociedade civil, com isso ares mais democráticos a administração cultural (MOISÉS, 2001, p. 42).

Essa crise na política nacional, junto à efervescência da cena cultural local, se refletiu na realização do terceiro Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), quando o governo enfatizou a abertura aos artistas locais na grade de programação do evento. (NOVIZ, 1993). Não foi diferente no último FIG realizado na gestão de Joaquim Francisco, em que o tempo dos shows foi reduzido para que houvesse mais espaço para participação dos músicos locais, bandas e manifestações da cultura popular, também houve espaço para atrações do projeto A Arte é do Povo e para Chico Science, Mundo Livre e Jorge Cabeleira, principais bandas do Movimento Mangue (LIMA, 1994).

Nos dois últimos anos do mandato (a partir de 1993), o Governo de Joaquim Francisco reelaborou seu discurso para incluir as demandas das manifestações culturais populares e tratou de forma diferente essa produção local que vinha adquirindo

²⁰ A primeira incursão das principais bandas pernambucanas a São Paulo foi em 1994, vastamente divulgadas nos principais veículos da imprensa nacional (fonte: <http://www.reciferock.com.br/exib-f.php?f=1>). Os músicos conseguiram apoio da FUNDARPE para compra das passagens de ônibus.

reconhecimento independentemente do apoio governamental. Considerou no discurso o atendimento às camadas menos favorecidas da população e “[...] Assim, continuamos mantendo o compromisso com transparência administrativa e com a participação popular.”; lançou o **Programa “A Arte é do Povo”** que valorizava a cultura popular, incentivando a formação de grupos culturais na periferia dos centros urbanos, “[...] dando voz e vez aos artistas populares de Pernambuco [...]”²¹ (PERNAMBUCO, 1994a); e ressaltou, ao encaminhar para a Assembléia Legislativa o Projeto de Lei de Incentivo à Cultura²², que “[...] demonstrando determinação do Governo em promover a preservação das tradições culturais.” (PERNAMBUCO, 1993). Na prática a Lei de incentivo, não beneficiou inicialmente as manifestações culturais tradicionais, apenas as produções de grandes eventos.

Entende-se que essa mudança na direção do discurso e das ações (organização do festival e projetos) foi uma resposta às pressões cada vez maiores dos segmentos de cultura popular. Na prática a lógica dos eventos não mudou, ao invés das manifestações culturais nacionais, a cultura popular foi trabalhada como produto para atrair turismo e movimentar a economia local (principalmente setor hoteleiro). Por isso, questionamos o potencial de interiorização da cultura do FIG, por exemplo, pois a cidade onde é realizado tinha um apelo turístico pelo clima e a ênfase dada à educação, sempre foi muito menor quando comparada com a magnitude do evento artístico.

As mudanças na orientação das ações e discurso do governo aconteceram em paralelo às transformações na cena cultural local. Os artistas locais, das periferias e do Movimento Mangue mobilizaram-se e construíram seus próprios espaços de difusão cultural, lançaram um novo olhar sobre as manifestações culturais populares, não de preservação no sentido regionalista xenófobo, mas fizeram experimentações com a cultura popular tradicional conectando-a a elementos modernos, reforçando a importância dessas manifestações culturais na construção da nossa identidade. Isso pressionou o governo, a abrir-se à participação dessas manifestações culturais na política cultural, ainda que de forma limitada, pois essas manifestações eram objeto da política pública caracterizada pelos grandes eventos e ações pontuais.

Nesse contexto, o Manguebeat foi revolucionário, não só pela sua música, mas por nas bases encontrarem-se todos os estratos sociais, sem ranço, nem paternalismo (TELES, 2000,

²¹ Ao mesmo tempo, investiu U\$ 99,6 na reinauguração do estúdio do Conservatório Pernambucano de Música.

²² A Lei de Incentivo à Cultura Estadual, foi sancionada em janeiro de 1994, no texto da lei estava prevista a formação de uma comissão deliberativa desvinculada do Conselho Estadual de Cultura, com nove representantes indicados pelas entidades representativas da comunidade de produtores culturais e nomeados pelo governador (CULTURA, 1994).

p. 274). De Chão de Estrelas e Peixinhos vieram músicos negros, De Rio Doce e da classe média baixa vieram Chico e Jorge du Peixe. Em Recife estava a faceta intelectual, Fred04 e seus irmãos, Mabuse e Renato, também jornalista como Fred04, todos brancos de classe média. Outra peculiaridade do Manguebeat foi a forma como se aproximou da arte do povo, movidos por uma curiosidade natural, queriam aprender com os mestres da cultura popular (rabequeiros, coquistas e cirandeiros) o que não foi ensinado na escola, nem tocava nas FMs. Chico Science (ao Jornal A Tarde de Salvador), explica que o Mangue estabeleceu uma relação diferente com a cultura popular e das periferias

[...] a gente consumia música estrangeira também, nos bailes da periferia... Acontece que os maracatus estão esquecidos, a ciranda quase ninguém vê, a embolada, os caras ficam nas praças, mas é pra pegar uma grana. O coco ainda tem também, mas está desaparecendo. Então o que a gente pretende é mostrar uma coisa nova a partir disso. Se a gente for tocar maracatu do jeito que ele é, a galera vai pegar no nosso pé. Então a idéia básica do manguebeat é colocar uma parabólica enfiada na lama e entrar em contato com todos os elementos que você tem para fazer uma música universal. Isso faz com que as pessoas futuramente olhem para o ritmo como ele era antes (TELES, 2000, p. 277).

O diálogo entre a música norte-americana e as “tradições populares e locais feito pelo Mangue contribuiu para o crescimento do interesse do público urbano pelas tradições populares (SILVA, 2004, p. 117). Possibilitou que muitos mestres de cultura popular gravassem seus primeiros CD’s, pois os protagonistas do Manguebeat trouxeram esses mestres para a ribalta com eles, dividiram shows e palcos de festivais (TELES, 2000, p. 276). Dessa forma, o Mangue produziu uma arte conectada com questões globais, baseada releitura e mistura com elementos da cultura popular e trouxe a valorização do capital cultural fora dos padrões definidos por Bourdieu como títulos acadêmicos, obras de alta cultura, mas a valorização de uma cultura feita pelo povo fora dos padrões de erudição ou cultura formalizada.

O Movimento Mangue surgiu num momento histórico, em que a juventude social e culturalmente excluída não se via representada no cenário musical nacional (com uma ou outra exceção) e do estado (sem exceção). A influência do Movimento foi extraordinária, quando se constata que surgiram a margem da indústria cultural e a música não era tocadas na programação das FMs²³ comerciais. As composições usam figuras de linguagem, associadas à

²³ Exceto no espaço que Renato L conseguiu para exibir um programa na Caetés FM de Recife, depois continuou esse projeto na Rádio Universitária e o programa de Rádio na internet – Manguetronic. “No entanto, mesmo com o sucesso dos grupos, as rádios, mesmo as locais, não tocavam a nova música pernambucana (com a exceção da faixa “A praia” do primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi que integrou, por força da Sony Music, a

metáfora do Mangue para fazer críticas sociais contundentes, enquanto outras bandas de rock de renome nacional falavam de temas comuns à juventude burguesa, o Mangue falava em urubu, molambo, lama, vocabulário que nunca esteve em primeiro plano. Para Michel Zaidan o movimento articulou uma cidadania que nasceu metaforicamente da lama, explorando a temática da exclusão social, denúncia da violência e da fome. Essa música, em especial a de Chico Science, foi a trilha sonora do momento de indefinição, insegurança e violência vivido nos anos 90 (SANTIAGO, 2001). Através de uma diversidade sonora e pluralidade de ritmos, o Manguebeat expôs o tema da exclusão social vivida nos grandes centros urbanos e contribuiu para mudar a história da cultura popular de Pernambuco, para Heloisa Buarque de Holanda foi “um verdadeiro desmonte da cultura burguesa” (Diário de Pernambuco de 20.032001) (TEIXEIRA, 2002, p. 127).

5.2 O Mangue x Armorial – divergências estéticas e políticas

Esse tratamento dado à cultura popular pelo Movimento Mangue e suas críticas às outras formas de apropriação dessa cultura, foi uma das principais divergências com o então secretário de cultura do Governo Miguel Arraes (1995-1998), Ariano Suassuna. Ao assumir a Secretaria de Cultura, Ariano anuncia que política cultural do Estado não atenderia as manifestações que fazem arte massificada (TEIXEIRA, 2002, p. 125). Contudo, o Governo Estadual não poderia desconsiderar o reconhecimento adquirido pelo Manguebeat e financiou (FUNDARPE e EMPETUR) as passagens da primeira turnê internacional de uma das principais bandas do Movimento que não seguiam a cartilha tradicionalista pernambucana (TELES, 2000).

Em 1995, a Banda Chico Science e Nação Zumbi com primeiro disco lançado e bem aceitos pela crítica nacional e internacional, fez a estréia da primeira turnê internacional em Nova Iorque (Central Park). Ainda desconhecida do grande público pernambucano, a banda

trilha sonora de uma das novelas da Rede Globo). Diante dessa situação, a criação de veículos que pudessem transmitir além da produção musical, informações sobre eventos, política, comportamento, enfim, sobre tudo que estava acontecendo no Estado e no mundo, se mostrou uma necessidade. Como um resultado da força destas circunstâncias foram criados os programas “Mangue Beat”, veiculado em uma rádio FM, e o “Manguetronic”, website com a primeira experiência de rádio executada exclusivamente pela internet da América Latina. Ambos tiveram uma grande importância na consolidação e divulgação da movimentação cultural. (SILVEIRA, 2002, p 76)

fez uma apresentação²⁴ antológica, sem inibir-se ou adaptar-se, passou a mensagem contundente da periferia urbana de Recife através da fusão de ritmos locais com elementos do pop internacional. Para Teixeira (2002) com a repercussão e receptividade da apresentação, o reconhecimento do Movimento Mangue foi diferente²⁵, pois o Movimento começou a chamar mais atenção da mídia e ocupar novos e maiores destaque na imprensa local.

Assim, em 1995, o Manguebeat era considerado um dos mais originais movimentos musicais surgidos nas últimas décadas, por ser o principal responsável por uma profunda mudança na produção cultural local. Recife entrou num estado de ebulição cultural, em paralelo à música, ressurgiu o interesse em cineastas e na literatura locais (TELES, 2000, p. 304). Entretanto, Fred04 (em entrevista a esta pesquisa) conta que

[...] o ambiente cultural que se tinha na época tinha assim duas concepções basicamente, duas grandes concepções de cidade, e cada uma delas atrelada a uma corrente política que disputava a hegemonia de poder na cidade, no estado. Uma delas era o Cadoquismo, aquela coisa alto astral, Eô, Eô, orgulho de ser baiano e outra disputando a hegemonia com o Armorial. Eram essas duas concepções de cidade que disputavam a hegemonia cultural e cada uma delas atrelada bem diretamente a correntes políticas, inclusive a certos partidos políticos, era uma coisa bem de conexão mesmo, direta. Óbvio tanto de um lado como de outro, quem tivesse um som como Mundo Livre, Devotos, ou se fosse rap, funk, outra coisa, o Armorial, qualquer coisa que tivesse qualquer vinculação com a cultura anglo-saxônica, americana era coisa do demônio [...] inclusive guitarra elétrica era coisa do demo. E o Eô, Eô, alto astral, também não cabia [...]

Ariano Suassuna travou um embate direto com os idealizadores e manifestações da cena emergente do Mangue, enfatizou nas diversas entrevistas concedidas, antes e ao longo do mandato, “não estar disposto a investir as verbas públicas destinadas aos seus projetos nas atividades realizadas pelo Manguebit, por se tratar de uma movimentação artística de grande apelo comercial, já bastante atrativa aos olhos dos patrocinadores privados, não necessitando do investimento estatal, que deveria ser canalizado para as manifestações populares marginalizadas pela indústria cultural, como a literatura de cordel, por exemplo.” (SILVA, 2004, p. 10). Ariano justificou que as verbas para área de cultura eram escassas e por isso não escolheria “[...] tendo verba eu não vou dar apoio a um movimento que já tem apoio de outras

²⁴ A apresentação teve participação de Gilberto Gil e Chico Science começou o show com o seu Monólogo ao pé do ouvido (no Anexo C) e depois com a música Banditismo por uma questão de classe (no Anexo C).

²⁵ Em depoimento Paulo André, produtor do Abril pro Rock e organizador da turnê, disse que foram até convidados para participar de cinco blocos no Recifolia, mas não aceitaram, segundo Paulo: “ia contra tudo, não tinha a ver. [...] A gente queria abrir o leque diferente, pela Europa; ganhando moral, entendeu...” (TEIXEIRA, 2002, p. 170)

coisas, deixando de lado a cultura popular, que está aí se acabando [...]” (BARBOSA apud SILVA, 2004, p. 10).

Os critérios de Ariano, de acordo com Silva (2004, p. 11), não são apenas baseados no fato de ser justo com determinadas manifestações culturais à margem da indústria cultural, mas são baseados no projeto político e cultural que balizou as ações do Estado na área. Ariano considerava equivocado no Mangue a tentativa básica de valorizar o maracatu fundindo com o rock. Ele e os defensores da “autenticidade da cultura regional” condenaram essa fusão, o que rendeu uma polêmica com Chico Science e quem mais pretendesse dissociar a imagem tradicionalista que o Nordeste evocava (SILVA, 2004, p. 36-37).

Chico Science respondeu as críticas de Ariano, fazendo uma incorporação criativa na sua obra de elementos étnicos e estéticos marginalizados, politizando o cotidiano e partindo da periferia como referência da proposta de desvirtuamento das imposições da cultura hegemônica (SILVA, 2004, p. 12). Na realidade o Manguebit “[...] procura desnaturalizar a noção de ruralidade e rusticidade que costuma identificar a região, comumente tomada como espaço de sobrevivência do passado. Um tradicionalismo louvado pelas elites locais em seu esforço de conservação de estruturas sociais.” (SILVA, 2004, p. 36-37).

Fred04 considera que as críticas de Suassuna a Chico Science têm um caráter aristocrático, para ele é comum entre os encarregados da política cultural do Estado (SILVA, 2004, p. 39). Fred04 aponta que com essa postura, os gestores públicos da cultura consideram que cultura popular precisa de certos filtros acadêmicos para ser vendida à classe média. Em Pernambuco sempre existiram músicos e bailarinos dispostos a prestar esse tipo de serviço à classe média e aos departamentos de cultura (ZERO QUATRO, 1998). Considera que as verbas da FUNDARPE e secretarias

[...] sempre buscaram atender às expectativas elitistas das “oligarquias” e a um misto de preconceito e complexo de classe média pernambucana (e brasileira); ‘sim, nós adoramos o ritmo e a dança do mestre Salu, do Leão Coroado, da Banda de Pifanos, pena que eles sejam tão desdentados, maltrapilhos e analfabetos bem que alguns garotos mais saudáveis, arrumadinhos e educados podiam tentar imitá-los, para podermos exportar nossa cultura popular para todo mundo! E assim vivemos a longa era da pilhagem²⁶ (ZERO QUATRO, 1998, p.31).

²⁶ Fred04 define três posturas frente ao rico acervo de música tradicional viva, ignorada pelo grande público e pelo mercado: a primeira é entusiasta/incentivadora, informa-lhes sobre técnicas modernas de gravação, de promoção e assessora na relação com produtores e empresários; a segunda é a receptiva, poderia “[...] apontar sua antena para eles, abrir sua mente e simplesmente se deixar influenciar, incorporando aquelas boas vibrações como insumo ou matéria-prima suplementar bem como enriquecendo e aperfeiçoando a sua linguagem e seus procedimentos criativos.”; e a terceira é a atravessadora, a aproximação com os músicos para se apropriar da sua herança e sabedoria, tentando reproduzir detalhadamente a sua técnica e “[...] copiando descaradamente o seu som, em benefício próprio (mas em nome da tradição, é claro). Enfim, difundindo sem o menor escrúpulo mundo

O Armorial e o Mangue fazem leituras diferenciadas da atuação estética e política do popular no mundo contemporâneo. Ariano Suassuna luta contra a descaracterização da cultura brasileira a partir da construção de uma arte erudita baseada nas raízes culturais populares e Chico Science resgatou ritmos regionais e os conectou à música pop internacional. Ambos, de forma diferente, buscam contradizer o discurso etnocêntrico do projeto colonialista moderno (SILVA, 2004, p. 105 e 112).

Essas divergências entre as propostas estéticas e políticas foram evidenciadas no programa de Governo proposto por Ariano, o *Projeto Cultural Pernambuco-Brasil* que guiou os quatro anos de gestão (SILVA, 2004, p. 46). A proposta desse projeto era identificar as especificidades dos grupos subalternos e, definindo-os como catalisadores dos consensos em torno da construção nacional, criticar o estrangeirismo, à efemeridade e ao imediatismo das vanguardas modernas. Com essa concepção as ações do Estado foram direcionadas ao cultivo das tradições da cultura popular, sem considerar que as concepções atribuídas às expressões tradicionais podem ser um obstáculo aos movimentos de transformação social. Atentou-se apenas para os riscos da oficialização e da burocracia sufocarem a beleza e a verdade da criação popular (SILVA, 2004, p. 47 e 49).

Ariano propôs a preservação das manifestações populares pela convivência alternativa e não o isolamento, uma incorporação do passado ao presente. Identificava aspectos estéticos nas manifestações populares que se revertiam num projeto político e modelo social para o Brasil (SILVA, 2004, p. 51-52). Essa concepção é a base das ações do Estado no campo da cultura, que seria apoiar manifestações culturais que não tem condições de receber apoio do mercado, e segundo Ariano se alinhava com as idéias do ministro da cultura Francisco Weffort (SILVA, 2004).

No programa de governo, Ariano define que a música feita pelo povo e os instrumentistas populares receberiam apoio da sua gestão, pois considera que ela serviria de roteiro aos músicos eruditos nas composições que expressem o país e o povo (SILVA, 2004, p. 54). A cultura popular passaria pelo crivo do intelectual inserido numa cultura de elite, que detinha poder sobre os recursos públicos que seriam investidos. Apresentou, assim, um projeto fechado estética e politicamente que preconizava a criação de companhias que executassem as idéias Armoriais e seriam coordenadas pelos antigos companheiros da

afora uma versão mais “educada” do que a original – pouco importando que os “mestres” permaneçam ignorados, isolados em sua ingenuidade, desinformação e miséria. É o que eu chamo – sempre chamei - de pilhagem. [...]”

construção do Armorial (Raimundo Carreiro na presidência da Fundarpe e o maestro Antonio Madureira na coordenação de música) (SILVA, 2004, p. 55). A participação dos artistas e comunidade cultural nas diretrizes do governo foi limitada à proposta estética Armorial, que convidou apenas agentes que se identificavam com sua proposta, justificando pelo campo da identificação de uma estética a maneira personalista de gerir os recursos públicos de cultura.

A priorização de um determinado segmento cultural nesse programa de governo provocou reações em diversos grupos preteridos por esses critérios, apesar de, na prática, não terem sido aplicados com rigidez. O programa foi contestado por um grupo de artistas e intelectuais através de um abaixo assinado.

Os Artistas, Intelectuais e Produtores Culturais em geral, abaixo assinados, vêm a público contestar e repudiar o programa cultural consubstanciado no texto “projeto Cultural Pernambuco-Brasil” elaborado e apresentado pelo Ilmo Sr Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, Dr Ariano Suassuna, e assessores, datado de maio de 1995. Tal programa de governo elimina um Direito Fundamental, inerente a todos que se dedicam à Produção Cultural nas suas variadas manifestações artísticas, ou seja, a Liberdade de Expressão (...) Desta forma, nos manifestamos contra qualquer tipo de ingerência do Estado, que venha a cercear os direitos e garantias fundamentais para o Exercício da Liberdade, em todas as suas formas de expressão. Não aceitamos, portanto, a imposição de qualquer tipo de linha estética e conduta artística. O “Projeto Cultural Pernambuco-Brasil” constitui, efetivamente, um retrocesso inadmissível para a Cultura Artística do Estado, por ser preconceituoso e ditatorial (SILVA, 2004, p. 53-54).

O Secretário se defendeu das acusações (em entrevista ao Jornal do Commercio) apresentando, que nos quatro anos do seu governo, o Estado gastou 42 milhões em assuntos culturais, sendo apenas R\$ 320 mil usados pela Secretaria de Cultura, o restante foi repassado à FUNDARPE para outros órgãos e para os projetos aprovados pela Lei de Incentivo. Outras despesas que não estavam incluídos no seu plano foram aprovadas: o Festival de Cinema, a contratação de bandas para o Festival de Garanhuns, a viagem de Chico Science a Nova York, fitas de bandas, etc., e por isso que as demandas das diversas áreas e segmentos culturais foram atendidas. Explicou que um projeto democrático deve deixar claro os critérios que usa e reconhece na seleção de manifestações associadas aos interesses políticos dos mandatos fazem parte de qualquer atuação pública (SILVA, 2004, p. 54). Esse governo pode ser caracterizado por duas linhas de ação

[...] A primeira, decorrente da presença à frente da Secretaria de Cultura de um nome de repercussão nacional, autor e professor Ariano Suassuna, que levou pessoalmente a marca de suas teorias sobre a importância da arte do povo a diferentes auditórios dentro do próprio Estado e praticamente de todo o Brasil. E apoiou o quanto pôde, com as curtas verbas disponíveis, as ações que pretendiam reforçar a identidade cultural de Pernambuco, com base nas premissas do Movimento Armorial, de que fora ele próprio o fundador. Por

outro lado, sua Secretaria deu apoio funcional aos trabalhos da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), em cujo organograma se incluem a Casa da Cultura, o Mispé, o Espaço Pasárgada e o Museu de Arte Sacra. O resto, algumas vezes foi feito com a sua aprovação - como a continuidade dada ao Festival de Inverno de Garanhuns e a oferta gratuita de espetáculos variados, inclusive futebol, com recursos da campanha "Todos com a Nota", da Secretaria da Fazenda (CULTURA, 1998).

Nesse mesmo, período, assume no governo federal depois do plano de estabilização econômica, Fernando Henrique Cardoso (FHC). O governo de FHC defendeu no discurso a democratização da administração da cultura, do acesso aos bens culturais, mas usou a maximização da efetividade dos mecanismos de fomento, previstos na legislação de incentivo como meio. Essa política buscou consolidar uma 'nova' forma de articular a esfera estatal, o mercado e os produtores culturais (MOISÉS, 2001).

Esse governo preocupou-se principalmente em difundir o uso das leis de incentivo à cultura, as quais foram ampliadas, modernizadas e desburocratizadas. Entretanto segundo Moisés (2001) o sistema de incentivo à cultura é um mecanismo de mercado que tem como risco a reprodução das desigualdades sociais e econômicas. A partir de 1995, surgiram inúmeros institutos e fundações culturais mantidos por empresas privadas. Essas organizações mais do que substituíam o Estado em funções essenciais de fomento (MOISÉS, 2001). No entanto, os critérios mercadológicos orientam as ações dessas empresas, logo delegar a gestão da cultura a essas organizações é uma forma de reforçar a hegemonia da lógica de mercado no campo da cultura.

O Ministro Weffort defendeu uma maior interação entre economia e cultura, um diálogo erudito-popular como chave para identidade nacional e, a auto-regulamentação das emissoras de televisão. O Ministério trabalhou na conscientização dos setores econômicos do País para convencê-los a investir em cultura, justificando que geraria três vezes mais empregos do que a indústria. Weffort disse que queria

[...] sustentar a idéia do vigoroso potencial gerador de recursos da cultura, a ponto de acreditar que o próprio mercado artístico e intelectual pode garantir o retorno financeiro e sua sustentação. Acho que as verbas do Estado devem ser utilizadas sobretudo para as atividades culturais menos privilegiadas, as manifestações de menor repercussão e marketing. O problema nosso é que o cidadão que trabalha na cultura costuma desligar-se dos temas econômicos, e vice-versa (RAMOS, 2001).

Na tentativa de democratizar as relações entre o Estado e a sociedade, o governo organizou diversas comissões e conselhos (Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, Conselho de Política Cultural, as Câmaras Setoriais, Comissão do Cinema, etc.). Nesses

espaços discutiam-se e definiam-se as políticas setoriais e elaboraram mudanças na legislação com certa participação da comunidade cultural. Segundo Moisés (2001, p. 46) isso demonstra “tentativas para incorporar o princípio contraditório, isto é, a participação, inclusive, de quem não está necessariamente de acordo com as diretrizes e orientações do ministério.” (MOISÉS, 2001, p. 46). Os discursos do governo federal eram complementares à concepção da política pública cultural do Governo do Estado em relação à cultura popular. Contudo as políticas do Governo federal priorizaram aprimorar e divulgar as leis de incentivos visando torná-las mais eficientes, sem considerar a distribuição desigual de recursos entre as diferentes regiões do país²⁷.

A crítica do Movimento Mangue, não se limitou a realidade local, criticou questões mais amplas como a homogeneização promovida pelos meios massivos de comunicação e difusão cultural, sem condená-los, propôs espaços de programação mais democráticos. Fred04 denunciou os esquemas mercadológicos que dominam as emissoras de rádio no país, explicando que o fato das canções nacionais estarem nas programações das rádios, não representa uma abertura à diversidade e resistência às imposições transnacionais, mas é uma rendição aos interesses de grandes gravadoras, representantes do império do lucro, pois apenas as versões formatadas segundo critérios comerciais mais pasteurizados conseguem espaço. O músico chamou atenção para urgência de uma reforma nos meios de comunicação, que são cada vez mais parte das políticas culturais, e questionou o então ministro da Cultura Francisco Weffort, afirmando:

[...] Fala-se muito de reforma agrária (muito justo), reforma administrativa, fiscal e outras empulhações, mas pouco ou nada se ouve, ou melhor, poucos “progressistas” se dão conta da urgência de uma revisão geral na estrutura das comunicações. Se não, nem se animem em falar de ética ou democracia (...) Reforma aérea, essa é a chave. Revisão das concessões (de rádio e tv), regulamentação e incentivo a rádios livres e/ou independentes, garantia de espaço para as produtoras locais e/ou independentes nas redes, enfim, são várias as alternativas a tentar (Zero Quatro, www.sambanoise.hpg.ig.com.br/verbum2.htm). (SILVA, 2004, p. 123-124).

Em 1997, o Movimento Mangue perdeu um dos seus principais idealizadores num acidente de carro. A ampla repercussão desse fato na mídia nacional e internacional transformou Chico Science num dos artistas mito do país. Depois da perplexidade Fred 04 divulgou o que ficou conhecido como **2º Manifesto do Manguebeat** (no Anexo B). Fred 04

²⁷ Essa distribuição foi reforçada porque as empresas do Norte e do Nordeste se beneficiam de mecanismos de isenção fiscal ligados a programas de desenvolvimento das regiões e, por isso, têm muito pouca ou nenhuma capacidade de utilizar recursos de impostos no apoio à cultura (MOISÉS, 1998).

(em entrevista a esta pesquisa) disse que a morte de Chico só tornou mais evidente o que não dava mais para ignorar toda movimentação na cidade.

[...] a gente já tinha muitos sinais de que os setores que sempre dominaram a condução da cidade estavam ultra-incomodados com essa nova cultura, esse novo discurso e esse novo ideário, esses sinais de incômodo a gente tinha a todo momento pela imprensa, no dia-a-dia [...] um momento marcante talvez tenha sido a morte de Chico [...] a manifestação no enterro dele [...] ninguém aqui ligado aos poderes estabelecidos imaginava que a morte de Chico ia ser uma comoção popular tão grande [...] acho que isso impulsionou quem tava no poder, não tinha mais como ignorar esse novo ideário, que tinha surgido na periferia, no imaginário popular [...] Independente da morte dele alguma coisa ia acabar acontecendo e para surpresa de alguns Cadoquistas da época que dominavam o Recife, Chico rejeitou todos eles e não quis tocar em nenhum dele [...] essa mudança de postura dos poderes públicos era inevitável [...]

Depois da morte de Chico, Ariano Suassuna reconheceu a importância do trabalho de Chico Science na valorização da cultura e da arte popular²⁸: “(...) nós nunca brigamos, mas eu discordei da sua proposta artística e continuo discordando. Mas isso não impede que eu reconheça que Chico contribuiu para que a juventude de classe média voltasse as suas atenções para o Maracatu rural. Ainda acho que o melhor rock do Brasil é o dele, justamente por causa da fusão com o Maracatu” (BARBOSA apud SILVA, 2004, p. 118).

O Movimento Mangue conquistou reconhecimento nas diversas esferas da sociedade, mesmo independentemente dos meios políticos instituídos. Na prática utilizou espaços privados, e posteriormente recursos públicos para difundir suas idéias e conceitos, mesmo opondo-se à proposta cultural do governo. A proposta do Mangue indica campos de contestação que extrapolam o âmbito das instituições oficiais e abarca a arte de quem se coloca como agente de transformação política para fazer uma apropriação subversiva das inovações tecnológicas e enfatizar a diversidade, a criatividade e a dinâmica social. Com isso, o Movimento Mangue colocou em debate as redes massivas de informação, alertando sobre a atuação imaterial desses veículos de opressão, e atribuiu um sentido público a mídia, pois a definiu como um dos meios estratégicos para transformação social (SILVA, 2004, p. 124-125).

Aparelhados pelo instrumental oferecido pelos novos canais de interação, os integrantes do Mangue denunciam as desigualdades entre as classes e grupos sociais no

²⁸ Uma ilustração disso foi que no último ano do governo esse novo som foi capa do Suplemento de Cultura do Diário Oficial do Estado “O Som da Gota Serena”, que tem como editorial “Pernambuco abre-se alegremente a todos os sons” em que se ressaltou “[...] o mais destacado fenômeno da música pernambucana da atualidade, o Mangue Beat [...]” e a homenagem a Chico Science (HÉLIO, 1998, p. 2).

acesso ao aparelho tecnológico e aos meios de difusão cultural, revelando os mecanismos de poder implícitos (SILVA, 2004, p. 126).

O Mangue revolucionou a cena cultural recifense e desentupiu algumas veias da cidade, pois as FMs continuaram um reduto quase intransponível de um conservadorismo embasado no puro mercantilismo. As FMs continuaram ignorando a nova música local (TELES, 2000, p. 301). Em entrevista a esta pesquisa, Fred04 lembrou de uma pesquisa encomendada pela prefeitura cujo resultado indicou que não existia justificativa comercial para rádios locais não tocarem a música da cena pernambucana.

A última parte do manifesto, isso em 97, dez anos atrás a gente dizia a nossa prioridade agora é pressionar o poder público sobre a questão da rádio Frei Caneca, porque uma emissora pública [...] quando Raul Henry era vice-prefeito, ele convocou a galera para uma reunião e a gente colocou a questão da rádio Frei Caneca como prioridade. E ele encomendou uma pesquisa [...] ele voltou com os dados da pesquisa e disse olhe é impressionante como é que não tenha uma rádio que explore isso aqui, porque o que a gente teve é que existe um público enorme, existe uma demanda concreta mesmo e que é inexplicável em termos até de mercado como é que não existe. [...] ele tinha um veto bem claro, isso é a questão política, de Roberto Magalhães sobre essa questão da Rádio Frei Caneca [...] Aí foi quando veio aquela alternativa de ocupar a parte noturna da Rádio Universitária com o projeto [...] Toca Pernambuco ?? [...] embromaram e não fizeram campanha nenhuma [...] mas a galera não, vamos ocupar e ocupou [...] sem campanha, sem divulgação, sem nada, quando saiu o primeiro relatório de IBOPE, a audiência do horário triplicou [...] mesmo sem divulgação, sem nada a audiência triplicou, e resultado ficou no ar um tempão e quando o negócio começou a se estabelecer, tiraram do ar sem nenhuma justificativa [...]

Mesmo não conseguindo ocupar a programação das rádios, porque as músicas não tinham apelo comercial, mas tinham uma mensagem política muito forte, o Movimento Mangue colocou em debate a democratização dos meios de comunicação. Além disso, ressaltou a importância da difusão e trabalhou nas periferias a consciência da importância da comunicação e em muitas foram instaladas rádios comunitárias, elaborados jornais comunitários, etc. Essa articulação política do movimento nas periferias criou, mais do que um mercado interno para as músicas, mas desencadeou um circuito de informações que possibilitou a oxigenação e auto-sustentação da cultura local. Ao expor os mecanismos históricos de dominação cultural no Estado, contagiou os diversos agentes a usar a cultura como uma arma para mudar a realidade da cidade.

Em vários bairros da periferia existiam grupos folclóricos, que se apresentavam nos períodos de Carnaval, São João, festas tradicionais do Estado, uma diversidade de manifestações culturais populares. Na década de 80 surgiram nos bairros de periferia de Recife grupos ligados ao *punk*, *rock*, *hardcore*, *hip hop*, etc., alguns usavam essas linguagens

em sintonia com elementos da cultura local, apropriando as linguagens de fora ao contexto local. Os integrantes desses grupos eram vistos como marginais, desocupados, nas próprias comunidades de origem, ainda assim realizam alguns shows e mobilizações nas comunidades de origem independente do poder público ou qualquer ajuda política. Mesmo existindo antes do Mangue, a maioria desses grupos e movimentos culturais da periferia, só potencializou suas ações e ocupou os espaços públicos nas comunidades, depois que se tornou respeitado pela comunidade, isso aconteceu em paralelo ao reconhecimento adquirido pelo Movimento Mangue.

A articulação entre as manifestações culturais das comunidades de periferia da cidade só se consolidou a partir da realização do Projeto Acorda Povo. Fred04 conta, em entrevista a esta pesquisa, que a idéia desse projeto vem do Antromangue pensado por Chico Science.

Teve uma coisa que partiu que era uma idéia de Chico que ele chamava no início de Antromangue, de estabelecer focos de fomentação nas periferias [...] essa idéia depois acabou virando um projeto, que Renato, junto com Alê, que é irmã do Pupilo do Nação Zumbi, que se chamava Acorda Povo [...] não eram só eventos de músicas tinham oficinas, as comunidades escolhiam as oficinas, era um pouco um embrião do que hoje é o Festival Multicultural. Só que Multicultural justamente encampou este conceito dando um suporte maior e uma estrutura maior [...]

A intensificação do intercâmbio e troca de informações entre essas comunidades possibilitou aos grupos ampliarem a capacidade de ação e transformação da realidade, não se limitando à comunidade de origem dos grupos. Na prática,

[...] diferentes concepções de organização e atuação cultural implicam projetos políticos diversos. Projetos traçados em meio aos conflitos fundados pelo contexto contemporâneo. As variadas noções de popular aparecem em nossa análise como viés particularizador das experiências abordadas. No caso do Acorda Povo, evoca-se uma população plural e atuante, localizadas nas periferias do planeta, e ansiosas pelo poder de intervenção. O Projeto Cultural Pernambuco - Brasil define o popular por uma unidade estética e simbólica e submete a participação à proposta de resistência nacional. [...] (SILVA, 2004, p. 64-65)

A resistência dos agentes do campo foi permeada pelo momento cultural vivido no Estado, que apesar de toda uma ebulição criativa, entrou em choque com uma política cultural com uma visão de monocultura. As ações do governo que não estavam voltadas ao projeto Armorial, foram muito mais uma forma de responder às críticas e pressões, do que uma parte do plano estratégico para gestão cultural do Estado. A participação dos agentes do campo aconteceu de forma ampla e todas as propostas estéticas e segmentos culturais, que não foram contemplados na política de alguma forma se uniram para reivindicar um atendimento mais plural no tratamento as manifestações culturais.

O Acorda Povo sistematizou mais as ações e a articulação dos movimentos culturais das periferias, pois estabeleceu o financiamento governamental das ações, ampliou o escopo das ações do Movimento Mangue e o seu envolvimento com a formulação e implantação de políticas públicas culturais. São basicamente essas mudanças que foram exploradas no item seguinte.

5.3 Acorda Povo! Ações e políticas públicas feitas pelo Movimento Mangue e pelas periferias

O Manguabit e todos aqueles que foram influenciados pelo movimento contribuíram para uma verdadeira mudança no circuito cultural da cidade. Foram criados programas de rádio e televisão²⁹, produtoras de vídeo e cinema, selos e gravadoras independentes, sites³⁰, revistas e *fanzines*. Essas mudanças colocaram Recife em outro patamar no circuito cultural nacional e internacional das artes, não só pela profissionalização, mas pelo destaque que as manifestações culturais locais obtiveram (SILVA, 2004, p. 45).

O Movimento Mangue transformou suas idéias e conceitos numa ação concreta, não só pela produção artística, mas pela interação com as comunidades da periferia de Recife. Com uma perspectiva bastante diferente da construção da política cultural preconizada no Governo Arraes, alguns articuladores do Mangue, nomeadamente, Renato L., a produtora Alê Oliveira (irmã de um dos músicos do Nação), os músicos dos grupos **Nação Zumbi** e **Devotos**, formularam o **Projeto Acorda Povo**³¹.

Inspirados na característica itinerante da manifestação, além do sentido conotativo da expressão, o objetivo do Acorda Povo era levar música e informação para os bairros das

²⁹ Em 1994 alguns integrantes do Movimento Mangue ocuparam “[...] um espaço na rádio Caetés FM para a realização de um programa que ocupasse a grade da emissora durante a semana [...] A primeira fase do programa durou três anos e foi líder de audiência durante todo este período, com plena penetração nas periferias do Recife [...] Em 1998 o programa Mangue Beat encerra sua primeira experiência para ser retomado no ano de 2001, desta vez através da rádio Universitária FM [...]” (TEIXEIRA, 2002, p. 77).

³⁰ Em paralelo a primeira fase do Mangue Beat, Renato L e Mabuse “[...] que já tinha criado em 1995 um *website* Mangue chamado manguabit (www.manguabit.com.br), motivado pelo interesse em ocupar espaços nas novas tecnologias midiáticas. [...] O site tem como principal objetivo funcionar como laboratório para experiências acerca do que virá a ser o rádio na Internet, e seu impacto nos mecanismos de comunicação globais e locais [...]” (TEIXEIRA, 2002, p. 78-79) O Manguetronic não foi um programa de rádio convencional, além do som usava outros recursos da rede como imagem, textos e interatividade. Criado em junho de 1997, o programa misturava música com informações sobre a nova cena musical de Pernambuco, mas não se limitava ao local, mas sofreu com a falta de patrocínio, quando obteve apoio do Governo do Estado no início de 1999 (DIAS, 1998).

³¹ A expressão “Acorda povo”, baseada na tradição do folclore de Pernambuco, refere-se a um cortejo religioso com canto e orações no dia de São João (SILVEIRA, 2002, p. 81)

periferias da Grande Recife. Tinha uma programação diversificada com debates entre músicos dos grupos, os responsáveis pela coordenação musical e pessoas da comunidade, com oficinas de moda, arte, reciclagem, modelagem, grafiteagem e de formação profissional, que aconteciam nas escolas públicas do bairro, também se realizou mostra de filmes pernambucanos, shows de Bandas e DJs locais (SILVEIRA, 2002, p. 81). A idéia era divulgar tudo o que estava acontecendo na cidade, principalmente na música. De acordo com os organizadores, boa parte dos pernambucanos não conhecia a produção musical local “[...] Seja por dificuldades na distribuição dos discos, seja pelo bloqueio absurdo das rádios, o fato é que, mais do que nunca, é preciso levar as boas novas para o resto da população. Afinal, só com o aumento da demanda é que o Recife vai se consolidar como "fábrica de sons" e o boicote das FMs poderá ser desfeito com mais eficiência³².” (SILVEIRA, 2002, p. 82). Construindo diálogo e intercâmbio entre as comunidades, principalmente com a juventude, o projeto despertou a dignidade pela valorização da identidade e da cidadania dos moradores de subúrbios da cidade. (TEIXEIRA, 2002, p. 151).

A realização **do Acorda Povo** teve apoio da Secretaria Municipal de Cultura entre os anos 1999 (outubro) a 2000 (abril)³³ e posteriormente com a FUNDARPE de 2001 (maio) a 2002 (agosto) pelo governo do Estado, ambos ocupados pelo PSDB. (SILVA, 2004, p. 62). Fred04, em entrevista a esta pesquisa, explicou que a realização do Acorda Povo foi permeada por conflitos com o governo, principalmente governo do Estado.

[...] era um projeto independente vale salientar, não foi um projeto da prefeitura ou de Raul Henry, era um projeto escrito e formatado pelo pessoal, Renato e Alessandra, e o Nação Zumbi tocava em todas as edições [...] Começou como uma coisa municipal e quando Jarbas assumiu, aí a FUNDARPE foi quem passou a executar isso, Bruno Lisboa e, vale salientar que todo o tempo que o Acorda Povo rolou, era atrito a todo momento do pessoal que eram os curadores, os donos mesmo do projeto, com a FUNDARPE, Bruno Lisboa era o tempo todo confusão e tal, desentendimento de todo tipo.

Mesmo com esses conflitos, o Projeto superou as expectativas dos organizadores, pois a maioria dos eventos aconteceu sem incidentes, as oficinas deram bons resultados e muitos que participaram já deram os primeiros passos profissionais e contou com o público (crianças, adolescentes e adultos) de, em média, três mil pessoas (SILVEIRA, 2002, p 81-82). Com a

³² Retirado do extinto *website* do Acorda Povo (www.acordapovo.com.br) de acordo com a nota do trabalho de (SILVEIRA, 2002, p. 82).

³³ A primeira fase do projeto (de outubro de 1999 a abril de 2000) abrangeu 12 bairros com a realização de eventos quinzenalmente. Em cada bairro, os dois grupos organizadores acompanhados de uma banda convidada (escolhida entre as que se destacaram na cena cultural local) e de um grupo da comunidade realizavam um debate e grande concerto de encerramento.

grande repercussão do projeto nos jornais e revistas de circulação nacional, os idealizadores desenvolveram uma segunda edição³⁴ com intervenções mensais, que foi ampliada para toda a região metropolitana do Recife, abarcando os municípios de Olinda, Cabo, Camaragibe, Paulista, Jaboatão e São Lourenço da Mata (SILVEIRA, 2002, p 82).

O Acorda Povo foi definido pelos idealizadores como “diversão social”, o projeto conseguiu estimular os talentos das comunidades, revitalizar os espaços inativos e, de alguma forma, gerar alguns empregos informais. Numa matéria para o jornal Estado de São Paulo, Jorge du Peixe, integrante da Nação Zumbi, deu um depoimento “autobiográfico” sobre a intenção do projeto: “Somos todos do subúrbio e sabemos as necessidades da comunidade. Injetar energia artística na gurizada é um antídoto para a marginalidade”. (SILVEIRA, 2002, p 82). Os músicos das bandas Nação Zumbi e Devotos definiram a intenção do projeto.

E, assim, determinado espaço urbano quase abandonado ou mal aproveitado se transformava em ponto de encontro da coletividade, reavivando a memória do seu uso ou abrindo expectativas para o futuro próximo. Futuro que também acenava para grafiteiros, evangélicos, estilistas da terceira idade ou guitarristas de punk-rock recém saídos do primário, toda uma humanidade diversificada descobrindo ou revelando seu talento nas oficinas e nos shows. Uma prova a mais dos **efeitos letais de duas armas poderosas contra a falta de esperança: Música e informação, combinadas na medida certa, devem estar sempre de andada pelas periferias desse mundo** (ACORDA POVO: CATÁLOGO *apud* SILVA, 2004, p. 62). (grifos nossos)

O Acorda Povo propôs fazer da arte do povo e da força revolucionária dos heróis populares, um instrumento de resistência para retirar as periferias “da lama” (SILVA, 2004, p. 85). Essas intenções estão presentes nas composições de Chico Science e Nação Zumbi que representam instintivamente o caldeirão rítmico de uma terra fundido com a imposição política do rap, o radicalismo e a rebeldia do rock e junto à voz dos bairros de periferia de uma cidade decadente do terceiro mundo. As músicas tecem críticas às opressões contemporâneas, atentando para o poder transformador da arte³⁵, convocam a guerra³⁶ e apresentam a alternativa para que os subalternos da sociedade superem da condição de degradação pela a organização³⁷ (SILVA, 2004, p. 71, p. 84-85). Ao mesmo tempo, Fred04³⁸

³⁴ O encerramento dos shows contou com a participação especial de Mundo Livre S/A, o Mestre Ambrósio e o cantor Otto, além das bandas Nação Zumbi e Devotos. As oficinas nesta edição foram de quinze dias, houve reforço nos cursos de fotografia, desenho e pintura, desenho de humor e dança afro-brasileira. Outra inovação foi exibir, antes dos shows, vídeos das produções realizadas em Pernambuco.

³⁵ Como na música “A Cidade” de Chico Science e Nação Zumbi (no Anexo C).

³⁶ Como no “Monólogo ao pé do Ouvido” de Chico Science e Nação Zumbi (no Anexo C).

³⁷ Como na música “Da Lama ao Caos de Chico Science (no Anexo C).

³⁸ Em entrevista para um *website*, Fred04 diz “[...] minhas letras têm um conteúdo político, porque eu sou um ser político. E acho que todo mundo é, mesmo que não tenha consciência disso.”(SILVEIRA, 2002, p. 75).

e Mundo Livre S/A é considerado o grupo de maior engajamento político do Mangue, seu discurso é a palavra agressiva de quem sobrevive numa realidade hostil. As suas composições, com referências à Noam Chomsky e ao guerrilheiro zapatista Subcomandante Marcos, criticam o neoliberalismo, denunciam o império norte-americano e satirizam a própria indústria cultural com seus jogos de mercado³⁹. Apesar do resultado musical das duas bandas ser bastante diferente, a intenção política parecia uma só (SILVEIRA, 2002, p. 71 e p. 75).

O Acorda Povo foi um marco de uma atuação mais efetiva do poder público e em parceria com uma iniciativa da sociedade. O projeto começou com o apoio da prefeitura do Recife e depois recebeu incentivos do Governo do Estado. Até esse projeto, o Estado só tinha apoiado financeiramente algumas produções da cena Mangue (SILVEIRA, 2002, p. 82). No entanto, de acordo com um dos componentes do Nação Zumbi, Lucio Maia, os integrantes do Mangue estabeleceram uma relação estratégica com o Estado, pois:

A partir do momento que a gente começou a ter um poder dentro de um jornal, digo não a gente da Nação Zumbi somente, mas a cena como um todo, inclusive toda a galera que começou a receber um respaldo da mídia, então os Governos não ficariam para trás, sabendo que **há um poder de massa nesses veículos**. (...) Então acho que se estou fazendo da minha forma, vendendo um conceito para as pessoas que estão na gestão e eles o bancam, **fazendo do jeito que quero para quem eu quero...** (...) **No Acorda Povo dissemos de A a Z como queríamos que fosse feito o festival** e o Governo só fez acrescentar, ajudando, ao invés de 10 bandas, contrataram-se 20. **Tudo ficou nas nossas mãos**. Acho essa a forma mais legal de agir. Ao mesmo tempo temos o respeito do pessoal do PT, do PFL, do PMDB, etc. (MAIA *apud* SILVA, 2004, p. 63-64). (grifos nossos)

A rejeição conservadora das inovações apresentadas pelo Manguebit reverteu-se em apoio político pela repercussão pública que o Movimento alcançou (SILVA, 2004, p. 64). Mesmo consciente da lógica estatal de garantir respaldo popular por propagar intenções democratizadoras, os idealizadores atuaram “[...] pela via do aproveitamento das brechas dos sistemas e pelo desligamento em relação às ideologias partidárias, já que se centram em propostas objetivas e direcionadas, reivindicando a atenção pública aos interesses expressados pelos próprios cidadãos, independente das forças políticas que ocupem o poder.” (SILVA, 2004, p. 64). Essa flexibilidade ideológica implicou muitos riscos políticos, no entanto essa movimentação social partia de muitos aspectos comuns. Para Silva (2004, p. 64) essa experiência permite que leiamos “como uma crítica tanto ao sistema capitalista quanto às

³⁹ “[...] Sobre estes jogos, Fred 04 criou um termo irônico que chamou de “Artismo”, uma espécie de denúncia ao discurso superior e eloqüente da arte, seja ele proveniente da considerada “alta” cultura ou da *mass media*.[...]” (SILVEIRA, 2002, p. 75)

propostas socialistas de organização, na medida em que extrapola as referências de classe, identificando várias outras formas de opressão e fundando novos meios de subversão.”

5.4 Uma ilustração dos caranguejos com cérebro: os agentes do campo ligados ao Movimento Mangue

A consolidação da união dos promotores do Movimento Mangue com os músicos da Banda *Devotos* na organização do Acorda Povo resultou em ações efetivas e mudanças sociais concretas. A *Devotos*, banda de *hardcore*, faz parte da movimentação do Alto José do Pinho, onde grupos se articulam desde a década de 80 para promover e divulgar as bandas locais.

O estilo das Bandas do Alto José do Pinho é eclético: desde o *punk rock*, *reggae roots*, *pop* até o *anarcopunk* e a mistura de *funk* com embolada. Historicamente, o Alto José do Pinho sempre foi um dos acervos de ritmos pernambucanos tradicionais (caboclinho, afoxês e maracatu), também por isso os moradores do bairro reprovavam estilo musical (Rock) escolhido pelos jovens. Depois que as bandas começaram a aparecer na televisão e jornais, houve interesse e aceitação dos moradores do bairro (TELES, 2000, p. 251). Antes disso, Canibal, em entrevista a esta pesquisa, contou que

[...] A comunidade não gostava. Então, a gente passou quatro anos pra tocar aqui no Alto. Tocamos em todos os subúrbios que você pensar aqui em Recife [...] a gente foi convidado a participar de um evento [...] Como a gente abriu a noite, então a televisão estava lá [...] E a galera daqui do Alto começou a ver e viu que era uma coisa mais... não era uma coisa só pra gente que a gente estava indo fazer. Era uma coisa mais social, para comunidade. Aí começaram a apoiar [...]

O Alto José do Pinho chamou atenção e atraiu a imprensa pelo exotismo, ao invés dos moradores participarem das manifestações de maracatu, caboclinho, etc., fizeram *rock n' roll*, gênero normalmente identificado com a classe média. A imprensa não noticiava os acontecimentos policiais, mas as ações⁴⁰ e eventos culturais. No começo, Canibal lembrou que sofriam de preconceito, mas depois se tornou um líder respeitado e ídolo da juventude do bairro (TELES, 2000, p. 251). Canibal considera que outro fato importante para atrair os olhares da imprensa para o Alto José do Pinho foi o Movimento Mangue (numa reportagem do Jornal do Commercio, de 15/04/2000 citada por Teixeira, 2002, p. 151)

⁴⁰ Como por exemplo, a produção independente de um CD com as principais bandas do Alto, lançado em 1999.

O Mangue surgiu nos anos noventa, mas já nos anos oitenta existiam lá no AJP. Mas a gente não conseguia se mostrar para o resto dos lugares. A gente só tocava em subúrbio, não tinha mídia, não tinha nada. Quando veio o movimento Mangue e Chico junto com Fred⁰⁴ subiram o Alto para mostrar a Devotos e a faces do Subúrbio, para uma TV nacional, foi que tudo começou a mudar pelo AJP. E graças a isso, hoje o AJP é conhecido pela cultura musical que existe lá e a gente conseguiu mudar muita coisa lá em cima. O AJP era um lugar muito perigoso para se morar, para se viver e até para se andar. Hoje muita gente visita o Alto e até querem morar lá. Porque tudo isso mudou através da música. [...] a gente vê um ar de esperança na gurizada e a agente está tentando fazer um centro social chamado Alto Falante, que vai trabalhar com a cabeça dessas crianças.

As bandas e os grupos culturais do Alto José do Pinho trabalhavam numa espécie de cooperativa⁴¹, os músicos tocavam em mais de uma banda e como os recursos eram escassos, eles se cotizavam para adquirir discos e escutavam coletivamente, compartilhavam instrumentos e até os confeccionavam (como as guitarras de Neilton) (TELES, 2000, p. 251). Canibal, em entrevista a esta pesquisa, explicou como começou a movimentação no Alto.

[...] é uma movimentação de grupos assim, que nunca teve uma coisa direcionada como é hoje assim. Uma ONG e tal e tal. Quando a gente fez a Devotos, a gente fez pra lutar por uma causa social que era o inconformismo que a gente tinha com o governo... tudo isso que existia aqui no Alto José do Pinho: saneamento, segurança, muita coisa que até hoje ainda rola, mas hoje é mais tranqüilo pelo menos pra gente conseguir debater. A gente fez a banda pra isso. A gente nunca pensou em fazer a banda pra sair tocando... só pra tocar e tal... a banda era realmente pra reivindicar. E aí hoje em dia a gente luta por uma causa mais social do que musical pra dentro da comunidade [...]

Os músicos e militantes daquela movimentação constituíram a ONG Alto Falante cuja principal atividade é a rádio comunitária do Bairro, além de organizar eventos culturais e oficinas de arte envolvendo crianças e adolescente. Com isso, na década de 90 essa “Cena do Alto” ganhou notoriedade, junto com a repercussão alcançada pelo Movimento Mangue, e porque é considerada um exemplo de associação da arte com cidadania (SILVA, 2004, p. 62-63). No entanto, Canibal (em entrevista a pesquisa) explicou o que existe no Alto, não foi pensado nas dimensões que é hoje.

[...] A música ia ser um jeito de a gente conseguir chegar até aonde a gente chegou agora. [...] de uma forma que quando rolava um crime aqui dentro do Alto, era falado o mês todo assim. [...] Quando veio as bandas a gente conseguiu até ultrapassar isso. A turma diz, pô, mas vocês conseguiram baixar a criminalidade? A gente não está pensando nisso assim. A gente viu

⁴¹ Para um detalhamento sobre o surgimento, as relações e laços comunitários que permeavam as atividades culturais do Alto José do Pinho, consultar o estudo etnográfico feito por Ana Maria Ezcurra na sua dissertação de Mestrado (EZCURRA, 2002), que analisa a cooperação entre as bandas, os laços de solidariedade comunitária e constituição de formas de atuação política geradas a partir da associação arte e cidadania.

que, depois que a cultura apareceu aqui no Alto e que a mídia começou a dar um certo apoio, até mesmo prefeitura, governo começou a apoiar os projetos. [...]

De acordo com Silva (2004, p. 63), o Acorda Povo visou os mesmo resultados do Alto e os seus promotores reconheceram a importância da produção cultural das favelas e periferias como um meio de promoção social. A força da criação produziu uma intervenção transformadora, que através de um público plural mudou a situação dos locais que estavam em degradação. Distanciam-se da noção de arte como vocação e utilizam suas linguagens como um meio de realização do desenvolvimento comunitário autônomo e de atuação política (SILVA, 2004, p. 63-64). Essa movimentação cultural que se formou no Alto encheu de entusiasmo os moradores e mudou a mentalidade da comunidade. Para dar continuidade ao trabalho e mudanças no Alto, Canibal justificou a necessidade de constituir uma ONG e o que isso mudou na movimentação do Alto e quais as dificuldades de lidar com essa nova forma de trabalhar.

[...] em 2003, a gente começou a se constituir ONG, CGC, aquela coisa toda... isso foi muito chato porque a gente começou a ter que mostrar o trabalho. E, na época, não. A gente fazia quando a gente estava afim de fazer. Esporadicamente, era uma coisa... pô, vamos fazer um evento, reverter esse evento a tal coisa, a tal lugar, tal instituição que está precisando. Depois que virou uma ONG, pronto. Virou uma coisa de louco. [...] começamos a se envolver com outras ONGs. Então, começamos a trabalhar com outras ONGs e que acharíamos que o trabalho seria revertido pra aqui pro Alto José do Pinho. Aí foi o nosso primeiro baque assim. Nunca vinha nada pro Alto. Era sempre pras ONGs que a gente tava apoiando e tal. E a gente disse assim: vamos fazer alguma coisa, porque a gente viu que era muito rápido o trabalho dentro da ONG. Os recursos chegavam muito rápido e a gente quando fazia alguma coisa aqui era tudo no osso assim. Tirava dinheiro do bolso pra fazer as cosias. Tirava de onde não tinha [...] A gente tem uma falha muito grande, que é a parte burocrática. A gente sabe fazer, sabe deixar tudo pronto pra galera fazer [...]

Depois de adquirir certa experiência no trabalho com a comunidade com a ONG Alto Falante e a partir disso estabelecer relações mais perenes com o poder público, Canibal (em entrevista a esta pesquisa) expôs algumas limitações nessa relação com o Estado.

[...] sempre a documentação. [...] como a criminalidade, a violência no mundo está aumentando, mas muito rápido, muito rápido. Quando tu está querendo resolver alguma coisa não dá tempo de tu ficar resolvendo documentação. [...] você fica esbarrando por causa de documentação, por causa de burocracia. E eu tive pensando, porra, eles fazem uma coisa muito padronizada, eu falo tipo o ponto de cultura do governo federal, eles fazem uma coisa muito padronizada. E o edital é pra todo mundo. Então, assim, desde uma entidade como a FADE, que tem 45 anos e que é super estruturada, até um Alto Falante [...]

Essas dificuldades na relação com o Estado e a participação dos movimentos culturais para mudar a realidade das periferias, não aconteceu só no Alto José do Pinho. O **Movimento Cultural Boca do Lixo** foi um agente contemporâneo a movimentação no Alto, criado em Peixinhos, um bairro na divisa entre os municípios de Recife e Olinda (maior parcela) e onde Chico Science viveu parte da sua vida. Em Peixinhos se instalaram grandes empresas, por volta da década de 70. Essas empresas faliram e com isso o desemprego e a miséria, em paralelo a marginalidade e as drogas se instalaram no bairro, mas a comunidade despertou para um senso coletivo com um grande potencial de organização comunitária. Na década de 1980, a comunidade se organizou para lutar contra a instalação de uma “estação de transbordo de lixo” hospitalar, enfrentando a Prefeitura de Recife e o Governo Estadual (CUNEGUNDES, 2004, p. 55).

O Matadouro Industrial Municipal, uma das empresas falidas, estava abandonado e era usado para o tráfico e consumo de drogas, desova de corpos, etc. Alguns grupos culturais (entre eles o Movimento Cultural Boca do Lixo e o Bale Afro Magê Mole) ocuparam o Matadouro e o transformaram num espaço cultural e de lazer para a comunidade. Em resposta às reivindicações, em 1999, o poder público inclui o Matadouro no Projeto PROMETROPOLE que tinha objetivo de realizar ações de infra-estrutura para beneficiar áreas ocupadas pela população de baixa renda (CUNEGUNDES, 2004, p. 58 e 59). Os integrantes do Movimento Cultural Boca do Lixo (em entrevista a esta pesquisa) descrevem o contexto histórico da gênese do movimento.

(em) 1980 foi uma época de muitos grupos de extermínio aqui em Peixinhos, no início de 1990 também não foi muito diferente, com isso já se sentia uma entrada muito marcante do *Punk Rock/ Hardcore* no Brasil [...] O Brasil pegou o Punk Rock mais na inserção social [...] algumas pessoas do Alto José do Pinho e umas pessoas de Peixinhos [...] se juntaram para começar a tocar e não encontravam (não tiveram) espaço porque o Recife em si nessa época era uma mazela e também era mais aberto principalmente quando se falava de *Rock n`roll* faziam alguns Mega eventos esporadicamente para bandas internacionais e do Sul do país (São Paulo e Brasília) [...]

Em 1993, os jovens músicos começaram a fazer shows e se organizar para protestar e denunciar a existência de grupos de extermínio e arrecadar alimentos para distribuir na comunidade do Lixão vizinho. Em 1994, o grupo começou a realizar as atividades (1ª Semana de Cultura) numa escola pública do bairro, articulando-se com os grupos do Alto José do Pinho. No período de 1995 a 1997, realizaram quatro Semanas de Culturas e na quarta foram expulsos da escola, pois a direção (era do PMDB) se desentendeu com o grêmio estudantil (com ligação PC do B-UJS) (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a). Nesse

mesmo ano, 1997, o Movimento recebeu o nome de Movimento Cultural Boca do Lixo, em homenagem às pessoas que participaram da luta contra a instalação da estação de transbordo no bairro (CUNEGUNDES, 2004).

Como não tinham mais espaço para realizar suas atividades, o Movimento ocupou o espaço do Matadouro, junto com outros grupos, e começou a realizar as suas atividades nesse local. A comunidade e os integrantes do MCBL atuavam independente, sem nenhum apoio do poder público. Os integrantes do MCBL (em entrevista a esta pesquisa) contaram que

[...] nessa época existiam muitas bandas porque foi um período do Mangue. [...] tivemos alguns problemas culturais em relação a essas movimentações, porque existia muita banda e as reuniões de planejamento dos eventos vinham todas as pessoas da banda, e coisas que eram para serem discutidas para o planejamento da movimentação, falhavam [...] começamos a perceber que a questão das bandas, elas tinham sua importância, mas por outro lado a gente poderia cair num discurso assistencialista de colocar as bandas para tocar [...]

Esses acontecimentos suscitaram no grupo questionamentos sobre suas atividades e influenciados pelas idéias de um dos poetas do bairro, começaram em 1998 a repensar a missão do movimento e decidiram constituir a Biblioteca Multicultural Nasedouro (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a). Também constataram (em entrevista a esta pesquisa) que

[...] muitas pessoas das bandas (a maioria) não liam, então como entender uma boa comunicação de suas letras se você não lê? Não dava para entender isso, a boa comunicação depende de uma boa leitura, (...) não seja ela uma leitura de mundo, a leitura se dá de várias formas, ler o jornal, assistir, ler livros, se interar em literatura, fatos histórico, estudar, então isso foi um diagnóstico que nós fizemos [...] vimos que grande parte da responsabilidade de muitos das bandas não tiveram um conteúdo legal, eram porque não tinham informações, eles não tinham um apego com a leitura, não tinham aproximação com esse tipo de coisa, então quando pensamos na biblioteca, pensamos no aparato que ia dar a essa movimentação uma consistência maior.

Em 1999, o movimento ocupou algumas salas e começou a arrecadar livros para compor o acervo da biblioteca. Nesse período, decidiram centralizar os eventos no galpão do Nasedouro para criar uma referência e fortalecer a ocupação (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a). Na prática a movimentação foi um dos agentes mais importantes na transformação do espaço e da realidade do bairro.

[...] esse espaço aqui hoje está reformado, tombado, e que tem prefeituras brigando por espaços aqui e é por causa dessa movimentação [...] a movimentação cultural, musical, literária e artística de um modo geral foi fundamental, foi decisiva para que esse espaço e essa comunidade fosse visitada pelo olhar da mídia, a mídia começou a fazer matéria culturas aqui, que antes não acontecia, eram os grupos de extermínio que criavam uma

imagem para a sociedade [...] próprios grupos de extermínio foram perdendo espaço [...]

A biblioteca⁴² foi inaugurada e começou a funcionar em 2000, também foi o ano de uma reorganização interna, discussão sobre a ocupação do espaço e ampliação do uso de diversas linguagens. Só em 2001, o Movimento começou a elaborar projetos mais abrangentes e identificaram a necessidade de formalizar o movimento (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a). Na entrevista a esta pesquisa, os integrantes do movimento explicaram porque se institucionalizaram e na prática como funcionam.

[...] grupo era radicalmente contra se institucionalizar porque temia a fiscalização e a hierarquização do processo, mas outra parte já viu que não, olha, não há necessidade da gente se (...) a gente repetir um processo já posto que é um processo empresarial que muitas ONG's repetem, mais por outro lado se a gente quer crescer com as nossas próprias pernas e aprender outros mecanismos, outros saberes é importante a gente administrar a nossa própria grana, porque antes quando nós recebíamos dinheiro, a gente ou repassava para comunidade ou repassava para ONG Grupo comunidade de Peixinhos [...]

Em 2002 o movimento constitui-se formalmente como uma associação e captou mais recursos para realizar suas atividades (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a). Mas na prática o movimento se organiza como

[...] uma equipe autogestionada, não é hierarquizada, colegiado (é uma autogestão) onde todos passam por todos os processos de conhecimento da instituição, por exemplo, hoje em dia tem um grupo gestor da biblioteca que são 10 pessoas, na hora das decisões procuramos entrar num consenso e nas atividades do dia-dia todos tem que saber um pouco de todo processo [...] então todos trabalham desde a faxina até a elaboração para captação de recursos, todos obrigatoriamente precisam passar por todos esses processos. [...] Na prática o grupo gestor é o grupo da biblioteca, é esse pessoal que está no dia-a-dia, o restante funciona mais como militante mesmo.

Em 2003, o Movimento conseguiu um financiamento da ASW (Ação Mundo Solidário), uma ONG alemã de um grupo de professores secundaristas. Em 2004, o MCBL conseguiu ampliar as ações da Biblioteca⁴³ e garantiu por mais 2 anos o apoio da ASW e do Instituto C&A (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a).

⁴² A biblioteca tem um acervo de cerca de 5.000 volumes com diversos temas e outras mídias, e foi construída com doações de moradores da comunidade, organizações parceiras e amigos. Na Biblioteca promovem-se ações culturais e educativas com foco na leitura, informação e comunicação e educação através da arte como, por exemplo: recitais de poesia, mostras de vídeos e debates, apresentações musicais, oficinas pedagógicas e de qualificação profissional para educadores sociais, e folhetins poéticos (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a; MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007b).

⁴³ As atividades da Biblioteca também são realizadas nas ruas da comunidade pela "BiblioBôca Mambembe" com a finalidade de democratizar o conhecimento, a arte e a cultura (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a; MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007b).

Ao longo desses anos, o Movimento atuou concentradamente nas áreas: música, leitura e informação, organizando os festivais e nas atividades permanentes da Biblioteca Multicultural Nascedouro. O Movimento Cultural Boca do Lixo (MCBL) vem se afirmando como um agente de mobilização junto a mais de 30 grupos e organizações comunitárias locais que atuam com educação, cultura, esportes e saúde e lutaram para transformar o antigo complexo arquitetônico do Matadouro Industrial em Nascedouro da Cultura Popular (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a).

A partir de 2003 marcou-se um período politicamente importante pela eleição do Conselho Gestor do Centro Cultural e Desportivo Nascedouro de Peixinhos formado: pelo MCBL, outras 7 organizações comunitárias locais foram eleitas, o Centro de Cultura Luiz Freire, as prefeituras das cidades de Recife e Olinda, e a Secretaria de Ciência, Tecnologia e Meio Ambiente de Pernambuco. Pretende-se com isso construir um modelo de gestão compartilhado e garantir sustentabilidade política, pedagógica e financeira do espaço (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a). Atualmente o Movimento está com alguns problemas no trabalho com esse conselho e com a prefeitura.

[...] A proposta de discussão de 10 anos atrás foi de que houvesse uma reforma aqui com a participação do poder público junto com a comunidade na questão do prédio, desde 97 até hoje e a comunidade pensava não apenas como usuária, mais também ser co-gestora, então aí foi a idéia de se montar um conselho gestor paritário entre a Prefeitura de Recife, Olinda e o Governo do Estado e a sociedade civil. Foi montado esse conselho gestor com regimentos internos que foi há dois anos dada pela Prefeitura de Recife e até hoje está no jurídico da Prefeitura do Recife, não foi ainda aprovado nem liberado, eles dizem que dependem da secretaria, mas já são dois anos e o conselho gestor vem funcionando sem poder deliberativo [...] o conselho gestor tem essa finalidade por ser deliberativo de tanto captar recurso como representar o espaço em instâncias e discussões políticas [...]

Com esse conflito na relação entre os integrantes do MCBL e os representantes do poder público, a comunidade mudou sua relação de participação no espaço do Nascedouro.

[...] comunidade atualmente não se vê enquanto dona a partir do momento em que a política pública passou a vir aqui, com um discurso de que somos donos do espaço e nós estamos dando a estrutura, estamos dando a verba, estamos pegando empréstimos, encontramos proponentes, desrespeitando toda essa história da movimentação. [...] quando a comunidade não se sente proprietária, co-gestora, há uma rebelação [...]

[...] Uma das brigas políticas atuais [...] é de que o Movimento Cultural Boca do Lixo possa reinstalar sua biblioteca [...] a gente vem tentando sentar para discutir essa instalação e eles sistematicamente vem se negando a sentar com o conselho gestor, então eles já estão começando a obra de adequação de espaço ai e vão se instalar queira ou não. Então isso é uma afronta e negação da história dos grupos [...] não compreende que esse espaço, é um espaço onde a comunidade é participativa mesmo [...]

Outro exemplo de mobilização cultural da periferia, com uma concepção ampliada de participação, é o **Coletivo Êxito ‘D Rua (ÊR)** que surgiu em meados dos anos 90 inspirado na Cultura Hip-Hop. O ÊR começou como um movimento cultural ligado à música e hoje se articula com outras periferias para construir a **Rede de Resistência Comunitária**.

O Êxito d’Rua é um dos coletivos que surgiram em Recife baseados no movimento *Hip Hop*. Em 1999, o grupo de *Hip Hop* parou para discutir a formação de um grupo mais ativo “[...] com o objetivo de viver a arte como comunicação e teoria, e a prática através dos trabalhos sociais, a comunidade não como comunidade carente, mas como força presente.”. Assim, em 2000, constituiu-se o Coletivo Êxito D’Rua⁴⁴ que tinha o objetivo ser um agente de comunicação consciente nas periferias e propor meios alternativos, pois tem uma percepção crítica sobre a mídia instituída (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007). Em entrevista a esta pesquisa, Galo explicou a idéia do Coletivo “[...] um grupo como um movimento, por isso que é uma idéia de coletivo. Porque não é um grupo como fim, mas é um grupo como meio. [...] a gente fala rua é num sentido muito aberto onde qualquer um pode ir e passar. Não é uma coisa que você tem que ter chave para entrar. É além da propriedade. [...]”.

O grupo começou atuando nas periferias com o *Graffiti*, fazendo rimas, passos de dança de rua e estabelecendo um diálogo livre e autônomo com as comunidades por uma comunicação para libertar (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007). Em entrevista Galo explica a visão que o grupo tem das comunidades.

[...] a gente sempre tinha uma idéia concreta de que a comunidade não era uma comunidade carente. A comunidade era uma força presente. Então, sempre teve a idéia de mudar... lutar pra mudar esse pensamento que é criado pela mídia. Que expõe o povo como fraco, expõe a comunidade como carente, expõe as coisas como impossíveis. Então, o objetivo do Êxito era esse: juntar o pessoal e lutar pra fazer a comunidade uma força presente e não aquela fosse vista como uma comunidade carente. Isso foi acho que o eixo central, assim, do Êxito. [...] Então, o objetivo da gente era esse. Era dialogar com esse povo que se sentia à parte da sociedade [...]

A partir do segundo semestre de 2000, o grupo começou a oferecer algumas oficinas, de *Graffiti* e *Break* em várias ONG’s, órgãos governamentais e escolas públicas. Para o grupo essas oficinas sempre foram um espaço para trabalharem as novas organizações coletivas. Também estabeleceram relações com a Prefeitura, em 2001 participaram do Projeto “Festival Multicultural” da prefeitura do PT, que circulou em diversos bairros, comunicando e

⁴⁴ A inspiração para a palavra ‘Êxito’ no nome do grupo veio de um livro sobre Diego Rivera, um muralista mexicano que pintava a expressão do povo mexicano em grandes murais. Do pensamento coletivo, vem a palavra Rua que significa para todos e feito por todos (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007).

formando jovens com a proposta do grupo. Isso abriu as portas para as articulações do grupo em Fóruns e espaços para juventude (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007). Galo, em entrevista a pesquisa, conta como se articularam com a política de Esporte e Lazer da Prefeitura.

Em 2001, a gente fez o seminário de formação política. E, depois desse seminário, a gente fez, se juntou pra fazer a Associação Metropolitana de Hiphop [...] a gente achava que era uma coisa e não foi. A gente botou o sangue lá. Trabalhou de graça, pintou muro de graça [...] A gente desenvolveu o Esporte no Mangue e foi a maior fuleragem. Esporte no Mangue, Círculos Populares [...] A galera daqui quer fazer uma coisa instantânea, onde ele só pretende enfiar a mídia. Só usa a mídia. [...] A associação, enquanto associação, lutou por uma proposta no OP e conseguiu. Foi aprovado lá no orçamento participativo. [...] A gente conseguiu ir para as plenárias, a gente fez todo esforço, conseguimos conquistar o pólo. Quando o pólo foi acontecer, ele veio dizer como é que era o pólo [...] O pólo está em orçamento, é lei. É lei. Foi votado em 2 orçamentos já. É lei. Mas, mesmo assim, o pólo não acontece [...]

O 1º Seminário de Formação Política do Movimento *Hip Hop* foi uma tentativa conscientizar outros movimentos. Com isso nasceu a idéia de montar uma organização para o Movimento *Hip-Hop* de Pernambuco (Associação Metropolitana de *Hip Hop*), constituída no início de 2004 (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007). Essa preocupação política do Êxito tem um sentido particular como explicou Galo nesse trecho da entrevista “[...] Mas é política orgânica, né? É política real de vida. [...]”

Em 2003 iniciaram uma parceria com uma ONG, a Academia de Desenvolvimento Social, que ministrou cursos sobre organização do terceiro setor, disponibilizou um espaço físico com estrutura de computadores e internet, e auxiliou no planejamento⁴⁵. Neste mesmo ano o Coletivo ministrou 4 oficinas na Fundação da Criança e do Adolescente (FUNDAC): Dj, *Graffiti*, *Break* e Rima. Nessa experiência o Coletivo aprendeu como o Governo pensa sobre os problemas da periferia e como funciona sua organização (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007). Outra mudança foi que o Coletivo ÊR constituiu uma ONG, mas com algumas particularidades, como explica Galo (em entrevista a esta pesquisa) no trecho abaixo.

O Êxito de Rua nunca teve nenhum financiamento. O seminário de formação política teve algum financiamento no apoio pra fazer. No caso, foi o seminário. Tinha o alimento, tinha um monte de coisa pra o apoio, pra aquela ação. Não é apoio pra o grupo e nem para as pessoas. É um apoio pra aquela ação. Quando a gente faz uma ação, às vezes, a gente busca apoio pra

⁴⁵ “Em nosso processo de planejamento estratégico, nascem as quatro linhas de ação do Coletivo: Comunicação, como e o que estávamos comunicando; Produções Independentes, como e o que poderíamos produzir; Mobilização Comunitária, para mobilizar e articular; e Formação, para dialogar as necessidades pedagógicas atuais.” (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007).

ação. [...] A gente usa como documento né. Precisa pra fazer algumas coisas. Tipo, pra certas coisas a gente precisa ter um documento. Fazer um convênio, formalização, é muito burocrático. Então a gente fez isso logo pra fugir disso. Também foi uma demanda da rede [...] Então, o CNPJ serve pra isso. Então, sempre que a gente precisar, a gente pode usar. Numa necessidade emergencial.

Ao mesmo tempo, o ÊR começou a se questionar sobre as relações com os poderes públicos e outras ONG's, isso fez com que o Coletivo não disponibilizasse os seus integrantes como instrutores de oficinas para o Instituto Vida e outras organizações. Em entrevista a esta pesquisa Galo critica as ONG's e explica o distanciamento desse trabalho.

[...] por isso que a gente saiu das ONGs também, porque as ONGs são um merda que as pessoas só querem trabalhar o seu expediente. Depois, você vai pra casa fazer outra coisa [...]. O capitalismo, ele acredita no individualismo. É necessário competição. É necessário que você fique individual. O movimento social tem que ser oposto a isso. Porque, se a idéia dele é movimento social, de juntar a sociedade e pessoas e entidades, ele tem que estar junto. E ele não pode estar separado. As próprias ONGs, tem várias ONGs que não se batem uma com a outra. Uma disputa entre elas próprias. [...] as ONGs têm que sustentar estrutura, sustentar salário, sustentar financiamento, começa a virar um parasita. Então, a ONG vira um parasita. Só pega recurso, mas não se preocupa em trabalhar de uma forma a fortalecer o movimento. Não fortalece o movimento. [...] As ONGs trabalham como uma empresa privada. Dentro da ONG tem hierarquia, dentro da ONG tem um patrão [...]

A partir de 2004, os integrantes do Coletivo ÊR começaram a pensar em formas mais ousadas de comunicação e produção gráfica e a se constituir ideologicamente um núcleo de produção gráfica social, coletivo, independente e desobediente, o Maloca de Sonhos. Neste mesmo ano o Êxito lançou o Selo IN-Bolada Record, o primeiro selo de *Hip-Hop* em Pernambuco para trabalhar a música como a voz crítica do povo e disseminação de informação às periferias (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007).

No início de 2005, os painéis de *graffiti* eram mais constantes e duradouros, com isso articularam-se com outros grupos o Mutirão de *Grffiti*, uma ação de pintura e diálogo nas comunidades. Esse Mutirão facilitou a construção da Rede de Resistência Solidária em janeiro de 2005, constituída por vários grupos, muitos deles do *graffiti*. É uma ação autogerida por dezenas de coletivos e grupos de 48 comunidades. A organização não tem hierarquia e visa fortalecer o diálogo da reconstrução e liberdade comunitária. Um dos pilares da Rede é defender que a comunidade construa criativamente o que necessita no dia-a-dia. A Rede é fruto de iniciativas espontâneas nas reuniões abertas do Coletivo, em que os integrantes perceberam que não poderiam construir maiores mudanças nas comunidades através de iniciativas isoladas e com a participação de poucas pessoas. A partir disso, chamaram todos os

integrantes e parceiros para pensar e participar mais ativamente de um coletivo maior (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007).

A Rede de Resistência Solidária busca interligar e fortalecer as ações dos coletivos e promover mudanças na sociedade, baseada na idéia que “a comunidade pensa o melhor para comunidade”. As comunidades são o começo e fim das ações da rede que visam propagar as idéias das suas ações de maneira independente e auto-gestionada nas comunidades para descentralizar a circulação de informações. A Rede está unindo forças de pessoas e coletivos já ativos socialmente, que pensam outras formas de relações humanas e de trabalho. A rede vive a Libertação Comunitária, buscando a solução coletiva para problemas coletivos, a comunidade produz o que necessita e consome o que é produzido pela comunidade, apoiando a economia, comunicação, ação e formação comunitária (REDE DE RESISTÊNCIA SOLIDÁRIA, 2007). Em entrevista a esta pesquisa, Galo explicou a idéia de autonomia e a participação da Rede em relação aos poderes instituídos.

[...] a gente não pode botar toda a culpa no Estado. A gente também não pode aparelhar tudo ao estado. Se a gente não for independente, como é que vai ser? [...] é preciso ter um Estado forte, é preciso ter um povo forte também fazendo. Porque o Estado vai lutar contra o mercado e contra as empresas. As empresas vão continuar vendendo para o povo. Mas o povo está se organizando também pra controlar o seu consumo.

Os trabalhos na Rede criaram mais aproximação com a realidade de grupos e comunidades distintas, que passavam pelos mesmos problemas. Para aproximarem-se das comunidades e conscientizá-las que as dificuldades cotidianas são comuns e, por isso devem ser superadas coletivamente. O ÊR realizou, no final desse ano, o Encontro de Formação com os integrantes do coletivo e dos grupos parceiros. Nesse Encontro apresentaram o Coletivo e os seus pensamentos, com filmes, as produções do grupo, discussão da economia solidária, coletivismo, desobediência civil, produções independentes, principais temas da formação atual. No final desse ano o Coletivo gravou seu primeiro disco, o Manifesto Musicado/VL.1 De Improviso e em marco de 2006 foi lançada uma coletânea pelo IN-Bolada Record, produzida e distribuída para as comunidades apenas no boca-a-boca. Tudo isso era uma forma de espalhar os ideais da coletividade e libertação comunitária (COLETIVO ÊXITO DE RUA, 2007). Por essa forma de agir, Galo considera que o coletivo é reconhecido, mas

[...] a gente não tem muita legitimidade dentro do mercado. A gente nunca lutou pra isso. Pra quem só enxerga o mercado, não enxerga o grupo. E até passa a enxergar, porque, como a gente tem muito contato nacional e internacional, então, as pessoas daqui acabam conhecendo o grupo fora daqui [...] A gente tem uma experiência muito grande, muito grande. Em relação à comunicação, em relação à economia, em relação a trabalhar tendo como alvo a auto-sustentabilidade, com relação a processo de criação [...]

Dentro desse diagnóstico Galo explica a estratégia da Rede e um pouco da vivência prática.

Eu acho que a estratégia da Rede é dialogar com o povo para o povo dialogar com o Estado, com o poder. Primeiro, a gente tentou dialogar com o poder. A gente tentou dialogar com as galerias de arte, a gente tentou dialogar com o governo, a gente tentou dialogar com as ONGs, a gente tentou dialogar com o privado também. Com armazém de tinta, a gente tentou dialogar com tudo isso. Nenhum desses funcionou. Nenhum desses funcionou. Então, a gente tentou dialogar com o povo. Com o povo funcionou. Então, a estratégia da gente é essa: dialogar com o povo pra o povo dialogar com o mercado, com o Estado e tudo isso. Essa é a estratégia da rede. Essa é a estratégia que a gente segue. Trabalhar com o povo porque o povo é nossa família, nossos irmãos. Enquanto movimento, enquanto instituição, a gente está dialogando com o povo pra o povo dialogar com o Estado. No dia em que o Estado se abriu pra gente pra dialogar de igual pra igual, a gente consegue dialogar com ele.

A construção dessa outra concepção de participação, que surgiu nessas mobilizações das periferias e no Movimento Mangue, mudou inclusive a organização política dessas comunidades, refletindo nos resultados das eleições municipais, quando o Partido dos Trabalhadores (PT) ganhou as eleições em 2001. É interessante ressaltar, que a força do Movimento Mangue e a conscientização das periferias foi talvez maior do que se imagina, pois o PT elegeu um prefeito, mesmo com Roberto Magalhães (1997-2000) candidato à reeleição.

O Movimento Mangue e algumas periferias ligadas ao movimento cultural apoiaram o PT. Fred04 (em entrevista a esta pesquisa) contou que Roberto Peixe, secretário municipal de Cultura de Recife, reconheceu que o trabalho de conscientização do Movimento Mangue contribuiu com os resultados das eleições.

[...] não é por acaso que como tinha as duas correntes políticas, as duas concepções estéticas e culturais, uma era atrelada ao PSB e ao Arraes e outra atrelada a aliança Jarbista, ao PT justamente restou uma outra concepção que combatesse tudo isso, então a gente foi caindo nessa conexão aí [...]

[...] Peixe sem saber de nada também chegou para mim, você é Fred04, queria dizer eu sou Peixe, co-fundador do PT aqui, que eu tenho plena convicção de que toda essa nova consciência que as periferias estão tendo um papel protagonista fuderoso, como nunca tiveram antes, de ter se engajado numa e de estar rompendo com essas grandes correntes políticas que sempre dominaram aqui, eu tenho plena consciência que vocês tiveram um papel [...] todo tipo de tema de letras, que Chico [...] contagiou a periferia, tenho certeza que foi uma ruptura que tem uma ligação política com tudo que está acontecendo. [...]

Essa gestão articulou-se com a construção do Movimento Mangue e se aproximou de alguns dos seus conceitos e idealizadores. Inclusive Fred04 foi indicado para presidência de

um conselho de transição para o Modelo idealizado no SNC com representantes eleitos nas instâncias participativas e Fóruns temáticos, ao invés de serem indicados pelas entidades representativas e nomeados pelo prefeito.

A prefeitura foi responsável por importantes mudanças na política pública de cultura municipal, começando pela criação de uma Secretaria de Cultura. A primeira das ações foi a mudança no Carnaval da Cidade que resgatou a idéia de multiculturalidade na programação abrindo espaço para diversas atrações descentralizou para diversos pólos em bairros da cidade, sobretudo na periferia. Essa gestão focou em especial a música, encomendando uma pesquisa sobre a cadeia produtiva da música e durante o processo se instalou o Fórum da Cadeia Produtiva da Música. Outra preocupação foi estabelecer um diálogo direto com a sociedade pela instalação do Fórum Temático de Cultura do Orçamento Participativo, incluindo as decisões sobre uso do orçamento da cultura na metodologia do Orçamento Participativo (OP). Ainda se realizou duas Conferências Municipais de Cultura com compromisso declarado de construir uma gestão “radicalmente democrática” pelo respeito à pluralidade, à participação e à valorização da cultura local (RECIFE, 2004).

O governo, além de realizar eventos com a marca da democratização e multiculturalidade, lançou uma política pública de cultura inovadora na história do município que propunha descentralizar e democratizar a estrutura e atuação da Secretaria de Cultura pela implantação da “Rede de Refinarias Multiculturais”, um conjunto de equipamentos culturais voltados à formação e profissionalização nas áreas culturais. Na realidade essa rede é uma parte do “Programa Multicultural do Recife” considerado a política estruturadora da Prefeitura. O principal objetivo é despertar o interesse pela cultura nos jovens e transformar isso numa oportunidade de profissionalização e vetor de desenvolvimento econômico e de promoção da inclusão social, dando uma atenção especial aos jovens da periferia da cidade para resgatá-los da violência, das drogas, marginalidade e proporcionar outra opção de emprego, renda e de um futuro digno (RECIFE, 2004).

O programa é composto: pelo Festival Multicultural, um momento de reconhecimento das comunidades, quando se realizaram oficinas, cursos, mostras, eventos e shows, que estabeleceram uma relação de mão dupla entre a periferia e o centro; pelo Mercado Multicultural, onde acontecem as apresentações, exposição e comercialização do que foi trabalhado nas oficinas (apoiado pela Secretaria de Desenvolvimento Econômico e pelo SEBRAE); e pela Rede de Refinarias, as bases físicas descentralizadas das atividades culturais e dos espaços de formação, produção e difusão para trabalhar a valorização e integração da cultura da periferia no circuito cultural da cidade (RECIFE, 2004).

Esse programa visa promover o intercâmbio cultural entre os bairros da cidade, gerar trabalho e renda para jovens, descentralizar e democratizar as ações e equipamentos culturais e, principalmente, possibilitar a participação de artistas e produtores da periferia no debate sobre as políticas públicas (RECIFE, 2004). Não há dúvida que essas ações da prefeitura tiveram um impacto forte na organização das periferias, no entanto, Fred 04 (em entrevista) indicou algumas restrições à participação nos espaços instituídos pelo governo.

[...] beleza imaginar um Sistema Nacional de Cultura nos parâmetros do Sistema Único de Saúde, em termos de transparência, de acompanhamento, de democracia e tal, só que por outro lado você pensar um conselho de cultura, seguindo a mesma ótica, o mesmo parâmetro de um conselho de transporte, de saúde, eu acho que já é uma coisa mais complicada [...] um conselho de transporte, um conselho de saúde, você tem a ótica principal, você tem um confronto, onde por um lado você tem os operadores, as empresas e por outro lado você tem os usuários do transporte que está na ponta e aí é importantíssimo que tenha um peso forte dos usuários [...] cultura como envolve criação, abstração, colocar num sistema numa mesma ótica de conselhos que são mais visando o usuário de um serviço básico é diferente, cultura não é um serviço básico [...] mas eu acho que tem um efeito pedagógico importante sabe como é, tenho encontrado gente que nunca tinha participação de reunião de orçamento participativo, que nunca tinha ido para um fórum de música [...]

A gestão municipal do PT teve ampla capilarização nas periferias e se articulou com os movimentos de bandas *underground* que negavam a política institucional e partidária, mas isso foi mudando em algumas periferias, especificamente no Jordão, um dos bairros mais populosos da periferia da zona sul de Recife. Em 2001, constituiu-se o **Movimento Alternativo do Jordão**, embora desde meados da década de 90 já existia uma movimentação de bandas no bairro.

A história do Movimento Alternativo do Jordão⁴⁶ se confunde com a história da vida de um dos seus idealizadores, Beto Rock, que em entrevista a esta pesquisa explicou como o movimento começou, “[...] 1996 comecei com uma banda que tocava muito *cover* [...] aí eu comecei a ver a marca de músicos, da galera de não se organizar, da gente ter muito o que falar, de criticar muito e ter pouca atitude [...] minha linha é crítica política porque eu detesto a política desse país [...]”.

O Movimento Alternativo surgiu, segundo Beto Rock

[...] com a necessidade da gente se mostrar, mostrar a cara do Jordão lá para fora, a gente tem bandas de rock aqui, a gente tem críticas, a gente faz zoada,

⁴⁶ Para contar essa breve história tivemos praticamente como única fonte de dados a entrevista realizada com um dos seus idealizadores, Beto Rock, pois não encontramos outros dados sobre o Movimento Alternativo do Jordão.

e aí o porquê dele existir, quando a gente viu que existia uma coisa maior do que isso, estava reivindicado [...]

Ele contou que Chico Science e a movimentação do Alto José do Pinho foram importantes fontes de inspiração das bandas do movimento do Jordão. Assim como no Alto José do Pinho, os integrantes das bandas *underground* também eram discriminados pela comunidade do Jordão. Para mudar a sua imagem fizeram um evento para arrecadar alimentos. Em entrevista a esta pesquisa, Beto Rock relata uma das primeiras ações.

[...] quando foi em 1996 o primeiro festival alternativo, Festival Alternativo do Jordão aquela coisa *underground* mesmo as caixas, amplificadores, as guitarras falhando e encheu de gente e sempre as palavras de efeito com a política. [...] foi quando a gente começou a fazer um intercâmbio entre Ibura e Jordão, mais amadurecido, antes era na base da vontade [...] nesse período de construção se pensou em fazer uma coletânea, viu que o recurso era escasso, ninguém tinha noção de fazer um projeto para a prefeitura, a gente parou assim, o pessoal do Jordão continuou a fazer eventos [...] Movimento Cultural Contra Fome que a gente faz e arrecada alimentos [...]

Normalmente as bandas *underground* têm como principal objetivo subir num palco e tocar e isso foi estabelecido com o Movimento Alternativo Contra a Fome, ainda que procurasse contribuir com a comunidade. Como o Movimento conseguiu fazer eventos todos os meses, Beto Rock (em entrevista) contou que começou a fazer alguns questionamentos sobre as atividades do grupo.

[...] o *underground* tem muito essa visão, eu quero tocar, até um belo dia, eu quase apanhar numa reunião, porque eu coloquei para o pessoal que eu estava cansado de subir no palco e cantar, subir no palco e cantar [...] mas aí eu estava sentindo falta da minha raiz, e o que é que a gente vai fazer no Jordão [...] se a gente não conseguir pensar no que a gente vai fazer, o porquê e para que vai fazer então a gente não, ninguém está fazendo nada, é só um bando de anarquista, metido a anarquista, modista, que vai subir no palco e vai gritar, gritar, criticar, criticar, xingar, xingar e depois a gente vai voltar para pegar as meninas [...]

A partir disso, o Movimento começou a mudar e pensaram em fazer ações maiores, mas para isso sentiram necessidade de mais recursos e de algum apoio. Tinham a opção de recorrer a algum político como tradicionalmente se fazia, mas as experiências mostravam que os políticos só queriam eleger determinadas bandas e representantes para estabelecer relações personalistas como faziam com os líderes comunitários.

A partir da aproximação com a prefeitura do PT, a organização da movimentação no bairro começou a mudar, principalmente no que diz respeito ao envolvimento dos integrantes do movimento com questões políticas institucionais. Em entrevista a esta pesquisa, Beto Rock explicou que

[...] a gestão petista, chama os cara para falar com a gente [...] a proposta da galera era muito de vamos te dar evento, a gente faz evento para vocês, a gente faz isso, mas a gente não queria bem evento, evento não [...] aí foi quando esse Multicultural [...] começou a entrar na comunidade e pegar as pessoas que já trabalhavam com produção e ensinou eles a fazer projetos, elaborar projetos, captar recursos, fazer marketing [...] e aí a Prefeitura aceitou fazer o Farinha do Rock⁴⁷ como piloto no Pátio de São Pedro

Depois disso o grupo começou a submeter projetos ao sistema de incentivo (prefeitura) e outras organizações para financiar suas ações. As principais realizações foram o Projeto Guri para formação musical de jovens da comunidade e o projeto para montar um grupo percussivo, o Maracatoca que foi financiado pela ONG FASE (em 2002). Com isso, o Movimento foi adquirindo respeito da comunidade. O movimento não é formalizado, pois não tem pessoa jurídica, então usa o CNPJ de outras organizações para solicitar financiamento. Beto Rock (em entrevista a esta pesquisa) explicou como eles trabalhavam.

[...] gente teve que pegar uma ONG's de *brother* nosso que tivesse legalizado e fosse de confiança [...] não criamos [...] a gente não quer nem um presidente nem coordenador geral, a gente quer todo mundo opinando [...] não quer uma pessoa mandando, em época política é uma coisa de muito poder, um presidente e aí a gente tinha esse receio [...] a sede que a gente tem é um ponto de apoio que é o CSU do Jordão, onde a gente faz alguns eventos fechados [...] hoje em dia tem o Conselho de Moradores que aprenderam a respeitar, a gente antigamente era um bando de drogados e aprenderam a respeitar a gente [...]

Hoje, o Movimento Alternativo do Jordão se envolve em várias ações no bairro e se articula com outros movimentos culturais das periferias (i.e. para realizar festivais como o Farinha do Rock), não só nas plenárias de cultura do OP ou em eventos culturais, também participam em diversas ações comunitárias do Jordão e de outras periferias. Beto Rock (em entrevista) explicou que o movimento atua “[...] quando a diplomacia cansa [...] a gente vai lá discute [...] mas a gente vai fazer isso, o canal do Jordão só vive alagando [...] a gente foi uma vez, se juntou com umas pessoas lá e danou pneu na rua [...]”.

⁴⁷ O Projeto começou com uma movimentação de integrantes de banda de Rock, que buscavam espaço para tocar e divulgar suas idéias, pois não havia espaço para as Bandas *underground*. Um dos integrantes teve a idéia de realizar um ensaio aberto das bandas em frente à padaria de seus pais, desse ato surgiu o projeto “Farinha do Rock”. Começou em 2002 no bairro de Afogados e tornou-se um importante espaço da cultura alternativa da Região Metropolitana de Recife. Durante as apresentações foram aglutinadas outras expressões artísticas (poesia, artes plásticas, vídeo e um espaço para divulgação de Cd’s e fanzines alternativos). A iniciativa foi consolidada em um Projeto maior, inspirado nos trabalhos das comunidades como ONG Alto Falante - Alto do José do Pinho, Movimento Cultural Boca do Lixo – Peixinhos, Movimento Cultural e Alternativo do Jordão, Movimento Cultural do Alto José do Pinho – POESIS. O objetivo é construir um espaço de articulação, disseminação de idéias e conscientização política no centro da cidade e levar a cultura produzida nos subúrbios para o centro. (MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO, 2007a).

O Movimento também lutou para mudar a relação de alguns políticos com a comunidade, que mantinham relações personalistas e clientelistas com os líderes comunitários. Beto Rock (em entrevista) explicou como era essa relação de cooptação.

[...] a tendência da direita é tomar conta do CSU, do Conselho de Moradores e tem que ficar ligado as associações que são a maiorias, entidades assim conselho de mães, não sei o que lá do idoso [...] ele montava uma associação para ele, dentro da casa dele, e aí o vereador, o Governo do Estado ou a Prefeitura [...] essas coisas que é obrigação de Governo ou Prefeitura dar a população, direito da população de poder extrair dente, de poder fazer exame de vista de graça, de poder tirar documento, eles colocavam como ação de determinado partido ou determinado vereador [...]

Em outro trecho da entrevista, Beto Rock explica como conseguiram mudar essa realidade no bairro.

[...] noção veio depois de dois anos de gestão, porque éramos tímidos nas reivindicações ainda, as pessoas estavam lá para escutar a gente e a gente meio tímido ainda para falar e aí aquela coisa velhos e bons líderes comunitários se aproveitam levam o pessoal sem saber o que está fazendo para votar, o que eu levantar a mão vocês levantem sempre houve isso [...] aí começou essa conscientização do pessoal [...] porque ai tem que deixar o radicalismo de lado e discutir [...] antes da conferência como tinha o líder que fazia isso desestimulava as pessoas a ir [...] quando um belo e bom dia a gente faz uma reunião extra, uma reunião antes de um fórum temático de cultura e fala que todo mundo tem que está lá, a maneira de quebrar e fala que todo mundo ligado à música. A gente começou a fazer reuniões extras e quando chegou lá, a gente começou a dar nome aos bois [...] e a gente levantou e começou a brigar [...]

Também foi durante a atual gestão municipal de cultura que se criou a Articulação Musical Pernambucana (AMP), em 2003. Essa organização tem uma característica diferente desses outros movimentos culturais, pois surgiu a partir de uma reivindicação dos músicos profissionais da cidade dos mais diversos gêneros. O objetivo da AMP é fiscalizar o uso dos recursos públicos e de incentivo, a programação dos palcos públicos e combater a falta de espaço da música local nas rádios, questões que não têm uma ligação direta com algum bairro ou comunidade.

A AMP desde a origem já se constituiu como uma organização não governamental e sem fins lucrativos (ONG), que se colocava como instrumento para os músicos reivindicarem mais espaço no Estado para a música local. Alexmono, em entrevista a esta pesquisa, explicou o contexto de criação da AMP.

[...] A AMP surgiu em 2003, o contexto foi esse a gente que vinha de um contexto de uma prefeitura ligada a grupos de direita que era prefeitura de Jarbas com PFL Raul Henry, que estava dando atenção as bandas que tinham apelo popular [...] no primeiro carnaval da gestão foi até bacana porque eu vi todo mundo participando no atendimento até político de reconhecimento da

participação, na campanha [...] o segundo surgiu uma figura na coordenação de música da dentro da prefeitura que é Zé da Flauta [...] ele começou a privilegiar grupos ligados ao *cast* dele, isso ficou claro [...] daí surgiu indignação tamanha dos artistas e a gente diz que ele foi o padrinho da AMP, foi o cara que, a contribuição que ele deu foi essa. Os artistas se viram numa situação que ou a gente se reunia para tomar uma decisão, um encaminhamento mais coletivo, ou a gente era considerado, por estar tratando de forma como apenas uma pessoa, um reclamão [...]

Os representantes da AMP participaram ativamente da 1ª Conferência Municipal de Cultura e pleitearam a fiscalização dos equipamentos e estruturas dos palcos do carnaval de 2004, pois as instalações dos palcos dos bairros da periferia eram feitas de qualquer forma e os equipamentos não funcionavam corretamente (MONTARROYOS, 2004).

Além de terem afastado o coordenador de música da Prefeitura de Recife, a AMP pleiteou recursos junto à prefeitura para realizar o Pré-AMP. Alexmono (em entrevista) explica as razões do envolvimento da organização na proposição de um festival.

[...] a gente viu o contexto do músico em Recife e a gente viu que podia estar fazendo recomendações de políticas públicas, está fazendo projeto, ações que nos favorecesse [...] viu que junto poderia propor um palco, daí que surgiu o Pré-AMP, de início teve uma resistência por parte do Secretário, do Peixe, mas a gente costurou uma articulação política com outras pessoas ligadas à gestão [...] houve uma pressão de forma que eles tiveram que atender [...]

O resultado do Pré-AMP foi muito positivo, fez com que a organização adquirisse reconhecimento do Secretário de Cultura, dos músicos e produtores culturais (MONTARROYOS, 2004).

O trabalho da AMP focou-se na valorização dos músicos do Estado e na luta por condições de trabalho, para quem faz música autoral e original, mas não tem oportunidade. Também tem como objetivo criar um mercado auto-sustentável para essa música no estado. A principal ação da AMP é a produção do Pré-AMP, que é totalmente administrada pelos músicos. Alexmono (em entrevista) explicou que

[...] A AMP dentro do contexto cultural da cidade, ela serve até como referencial para os músicos como contraponto a realidade que está aí, como eu falei esses produtores que não querem pagar cachê, essas rádios que não querem tocar a gente, a gente está ali como, chamando atenção, criando situações para chamar atenção que a gente está numa situação adversa [...] o Pré-AMP é uma referência, em que nos outros estados não houve um palco reivindicado por músico, realizado por músicos, um palco permanente dentro do calendário, organizado e administrado por músicos [...]

A AMP criada por uma insatisfação aparentemente pontual dos músicos com a condução da gestão da cultura, atualmente trabalha na reivindicação de políticas públicas para música. Os seus coordenadores e associados participam de importantes discussões sobre

políticas públicas para a música e das conferências nas esferas municipal, estadual e nacional. A AMP é uma das principais organizações a atuar na formação e coordenação do Fórum Permanente da Música de Pernambuco⁴⁸, criado a partir das demandas da Câmara Setorial de Música do Governo Federal para compor as proposições para o SNC na formulação das políticas públicas para o Plano Nacional de Cultura. A Articulação representou o Estado nos encontros nacionais da Câmara, que proporcionaram a criação do Fórum Nacional da Música, uma organização nacional dos músicos. O Fórum Nacional de Música elegeu um dos integrantes da AMP para compor o Conselho Nacional de Políticas Culturais, criado em dezembro de 2005. Ao participar ativamente desses espaços públicos e acumular vasta experiência, Alexmono (em entrevista) apresentou algumas limitações e críticas a essas políticas.

[...] existe toda uma estrutura de Estado que é feita para dominar, o Estado como ele é montado, os próprios gestores, as pessoas que trabalham, a Máquina, não está aí, não foi construída para participação social e para redução das desigualdades, isso aí a gente tem que está construindo e propondo e criando leis para que isso se efetive. Porque o Estado, o poder público, tantos os mecanismos do poder público, foi criado por uma elite para se manter no poder e isso reverbera até hoje [...] governos de esquerda que estão aí [...] eles tem projeto de poder, para ter projetos de poder eles tem que ter votos e tem que ter participação do povo [...] esse mecanismo de participação social é limitado e de certo modo é quase que um engodo [...] e a gente participa desse grande circo da democracia [...]

Todos esses exemplos ilustram que o Movimento Mangue contribuiu na articulação entre os movimentos das periferias, o Acorda Povo (e depois o Programa Multicultural) teve um impacto na conscientização das manifestações culturais para seu potencial transformador e possibilidade de participação política e construção de uma nova realidade. Ao mesmo tempo em que o projeto preparou profissionalmente alguns grupos culturais das comunidades da periferia, também permitiu a penetração de alguns gestores públicos (candidatos a cargos políticos) nas comunidades renovando e criando novas bases de sustentação eleitoral.

Os integrantes do Movimento Mangue e das manifestações da periferia, dos mais diversos gêneros musicais, conquistaram reconhecimento e valorização pela sua produção cultural, quase sem apoio econômico e, com isso, transformaram a realidade local. A valorização dos capitais que agentes da periferia foram adquirindo e acumulando pela demonstração da sua capacidade de participação e articulação política, trouxe um

⁴⁸ Criado no começo de 2005 como um espaço de articulação entre músicos profissionais para discutir e formular proposições para as reuniões nacionais da Câmara Setorial de Música (criada pelo Ministério da Cultura). Realizou em 2006 uma das últimas atividades, o Seminário Música, Pensamento e Ação.

reconhecimento (capital simbólico), que possibilitou a participação desses agentes na formulação e implementação das políticas públicas, ou seja, deles serem os principais agentes da construção das políticas, não apenas serem os sujeitos das políticas. As organizações e movimentos culturais atuam de maneira autônoma, participando independentemente da constituição das estruturas estatais (participação orgânica), ao mesmo tempo em que participam de espaços institucionais na gestão pública. Por isso, entendemos o **Estado** não apenas como um agente do campo, mas um palco de lutas importante para definição da valorização de determinados capitais e no reconhecimento da abertura à participação. Como ilustrado na figura abaixo.



Figura 4 (5) – Dinâmica do Campo das Políticas Públicas Culturais em Pernambuco
Fonte: Elaboração própria.

Identificou-se no campo das políticas públicas culturais em Pernambuco a constituição (ou revalorização) de um outro princípio de diferenciação entre os agentes, que era base da distribuição de poder nesse campo. Construía-se uma nova forma de poder que colocava agentes da periferia (da cidade) antes também periféricos no campo, não só no centro de atenção das ações – como sujeitos - mas como participantes e agentes de mudanças. Disso infere-se a constituição de um **capital de novo tipo** ou a sua revalorização. A abertura para a participação dos agentes na formulação das políticas públicas, com a redemocratização tornou-se um princípio e uma regra do jogo, que na prática foi “burlada” pelos agentes dominantes no campo que construíram o *habitus* dominante da participação como uma concessão. A definição e a prática dominante de participação eram de autorização, dada

apenas aos que se identificassem ou servissem a proposta de política cultural dos governantes do Estado.

A partir do Acorda Povo, simbolicamente, houve a construção de novas práticas de participação, constituídas pelo *habitus* de movimentos/organizações que agiam independente dos poderes públicos instituídos, por isso entendiam e praticavam a participação como um direito conquistado autonomamente. O protagonismo desses agentes no campo das políticas públicas os colocou em contraposição ao *habitus* dominante (velho) no campo que naturaliza a participação como uma concessão (ou uma dádiva) e tinha como regras objetivas dominantes as leis de incentivo. Entretanto, no campo político as regras objetivas do jogo foram estabelecidas com a Constituição de 1988 que definia uma participação muito mais ampla do que a prevista nas leis de incentivo. Esses movimentos e organizações culturais adquiriram interesse pelo jogo da construção das políticas culturais e entraram na disputa pela definição de novas regras do jogo em relação à participação, que se baseava no texto constitucional (participação como direito), mas avançavam pelas experiências práticas vividas no cotidiano. A participação era vista não só como um direito, mas como uma conquista do povo, que não estava limitada a espaços estabelecidos pelo Estado (comissões, conselhos, fóruns, audiências, reuniões, etc.), acontecia na prática cotidiana, era política orgânica.

Apresentados os casos ilustrativos e essas reflexões, sintetizamos no quadro abaixo a caracterização da participação e dos recursos de poder dos agentes do campo.

Movimentos/ Organizações	PARTICIPAÇÃO				RECURSOS de PODER
	Estratégia Política	Organização	Tipo	Objetivo	Principais Capitais
Manguebeat	infra-política na origem, atualmente com traços da institucional	não hierárquica, com idealizadores reconhecidos como líderes	política e eleitoral, com traços da corporativa e da cidadã e crítica à gerencial	autopromoção, cidadania e controle do poder e da burocracia	cultural, social, de novo tipo e simbólico
Alto José do Pinho / Alto Falante	infra-política na origem e atualmente mais institucional	formalmente hierárquica, na prática não-hierárquica, com um dirigente reconhecido	cidadã com traços da assistencialista, corporativa, eleitoral e política; crítica à gerencial	autopromoção, implementação de regras democráticas, cidadania e cultura democrática	social, empresarial-organizacional, de novo tipo e simbólico
Movimento Cultural Boca do Lixo	predominante infra-política, atualmente com traços da institucional	formalmente com traços de hierarquia, na prática autogestionária	Política e cidadã, com traços da assistencialista e eleitoral; e crítica à gerencial	autopromoção, implementação de regras democráticas e controle do poder e da burocracia	social, empresarial-organizacional, de novo tipo e simbólico
Coletivo Êxito de Rua / Rede de Resistência Comunitária	predominante infra-política e esporadicamente, institucional	formalmente com traços de hierarquia, na prática um coletivo autogestionária e em rede com outros coletivos	política e cidadã, com traços da assistencialista e eleitoral; e crítica à gerencial	autopromoção, implementação de regras democráticas e controle do poder e da burocracia	social, empresarial-organizacional, de novo tipo e simbólico
Movimento Alternativo do Jordão	predominante infra-política e esporadicamente, institucional	formalmente e na prática não hierárquica, mas com dirigentes reconhecidos	política e cidadã, com traços da assistencialista, corporativa, eleitoral, gerencial	autopromoção, cidadania, implementação de regras democráticas e cultura democrática	social, empresarial-organizacional e de novo tipo
Articulação Musical Pernambucana	predominante institucional, ocasionalmente infra-política	formalmente e na prática hierárquica	corporativa e cidadã, com traços da eleitoral, política e da gerencial	cidadania, implementação de regras democráticas, controle da burocracia e cultura democrática	social, político, empresarial-organizacional e de novo tipo

Quadro 2 (5) – Caracterização dos Movimentos e Organizações Culturais

Fonte: elaboração própria.

5.5 A aliança Jarbista, a apropriação da criatividade crítica como produto cultural – uma oligarquia neoliberal?

A **inflexão na política de Pernambuco** aconteceu em 1998, quando se consolida a aliança neoconservadora que teve como principal protagonista Jarbas Vasconcelos, eleito para governador do Estado em 1999 com apoio do PFL. A aliança entre Jarbas e o Partido da Frente Liberal contra Miguel Arraes marcou o fim da polarização tradicional na política partidária do Estado e o início da construção de uma terceira via (ZAIDAN, 2005).

Contudo, a terceira via nordestina fundamentou-se num caráter eleitoreiro, de um lado pela esperteza política do PFL e, do outro, a obsessão de Jarbas em derrotar Arraes. Para Zaidan (2005) essa aliança teve conseqüências desastrosas para o quadro partidário do Estado, mas “[...] pelo desequilíbrio e pela desestabilização do poder relativo das demais forças políticas do Estado, produzindo uma ‘reoligarquização’ da esfera pública e reduzindo o já exíguo espaço para novas candidaturas ou propostas partidárias.” (ZAIDAN, 2005).

A aliança neoconservadora do PFL com o PMDB foi dominante no Estado, pelo menos de 1999 a 2006. Não tinha um projeto de desenvolvimento regional integrado que contemplasse políticas compensatórias para setores e regiões mais pobres ou deprimidas. O Governo de Pernambuco aderiu à agenda neoliberal, adotada por Fernando Henrique. Apoiou, num quadro de uma economia diversificada, atividades competitivas e diretamente atreladas ao mercado externo, como: a fruticultura; o turismo; os pólos tecnológicos metropolitanos; a indústria de lazer e alimentação, etc., uma economia moderna, mas altamente concentradora de renda, porque é baseada na renúncia fiscal e na precarização das relações de trabalho (ZAIDAN, 2005). Com isso, inverteu o fluxo dos recursos públicos em direção a essas chamadas atividades competitivas, destinando à filantropia e ao chamado terceiro setor o atendimento das carências sociais da maioria da população (ZAIDAN, 2005).

Um dos principais atos do governo Jarbas (em 1999) foi apresentar a proposta de Reforma do Estado em sintonia com o Governo Federal, a implementação do PROGESTÃO – Programa Pernambucano de Modernização da Gestão Pública. Essa reorganização da gestão do Estado, visando ajuste fiscal, teve um impacto direto nas políticas públicas culturais conduzidas por esse governo. A área da cultura foi permeada pela lógica da eficiência e de uso das manifestações culturais do Estado como potencialidades de desenvolvimento

econômico. Na reforma do Estado, a Secretaria de Cultura foi extinta, suas funções foram absorvidas pela Secretaria de Educação e a FUNDARPE tornou-se o órgão executor das ações da área da cultura (CULTURA, 2003).

A primeira aproximação do Movimento Mangue com o governo foi através do secretário de cultura (Raul Henry) inicialmente na gestão municipal (1997-2000) e depois na realização do Acorda Povo pelo governo estadual (1999-2001). Fred04 contou, em entrevista a esta pesquisa, que o Governo do Estado se aproximou de alguns integrantes do Movimento e cooptou apenas um.

[...] a gente sabe qual é o estilo político dessa aliança Jarbista, aquela coisa que eles fizeram com o hino, com a bandeira de Pernambuco, é aquela história de usar recursos públicos e se apropriar mesmo de símbolos, ícones. Acho que eles imaginavam que poderiam facilmente cooptar politicamente os agentes dessa cena e era bem claro, a gente deixava bem claro que a gente não estava disposto a ser cooptado. [...] Obviamente que Paulo André se mostrou logo na seqüência um cara muito facilmente cooptável e queira ou não era um cara que tinha uma grande influência nessa cena, porque é o produtor do Abril pro Rock, do Nação e tem os contatos todos com vários festivais internacionais, já tinha feito varias turnês, feiras, então foi um caminho muito óbvio para eles, não vai dar para cooptar politicamente essa cena toda, mas tem uma figura aqui que tem um poder de articulação grande e uma influência grande e o que ele fizer para mim eu aprovo, Paulo André viu ali também um canal fortíssimo de viabilizar projetos e mais projetos [...]

Esse foi o caminho que o governo estadual, de 1999 até 2006, adotou para realizar suas políticas culturais bastante conectados e associados com essa nova realidade cultural, construída pelo Movimento Mangue e as diversas manifestações culturais da periferia. Dessa forma, **Governo do Estado** se associou ao Movimento Mangue, estabelecendo relações diretas apenas com **produtores culturais** ligados à cena, enquanto o **Governo Municipal** do PT estabeleceu uma relação direta com um dos **idealizadores do Movimento** (Fred04). Isso se reflete na orientação diferente sobre a participação da sociedade na gestão pública da cultura. Em entrevista a esta pesquisa, Bruno Lisboa explicou que as ações eram pensadas na FUNDARPE e ocasionalmente faziam-se reuniões com os produtores em que confiava trabalhar, por isso a maioria das ações do governo na área de música foram executadas pela Produtora Astronave.

[...] na área de música tinha muita gente, tinham os forrozeiros, Santana, teve Zé Menezes e Duda, Salustiano na área mais ligada a cultura popular, Paulo André e Melina que foram pessoas que foram parceiros nosso, Roger que foi um parceirão também [...] era tudo conversando muita conversa [...] Ivanildo Vila Nova foi um dos criadores junto com a gente do desafio de cantadores [...] essa parceria começou a ser mais forte no Festival de Inverno, porque a gente começou a ter 10, 12, 15 pólos, e cada um deles era feito com um deles por exemplo [...] cultura popular Mestre Salustiano [...] Forró era feito por Roger e Paula que coordenava a coisa do Forró, o pop era com Paulo

André, Melina e Roger que ficavam lá, música techno, a tenda eletrônica foi feita com o pessoal da Nave [...] a gente começou no Festival e foi o primeiro grande evento que começou com essa tropa toda [...]

Do ponto de vista administrativo, o governo Jarbas apresentou a proposta de rever a estrutura dos órgãos que compõem o Sistema Estadual de Cultura e dos processos de gerenciamento da política pública cultural. O programa de cultura do governo apresentava interesse em promover no exterior o produto cultural, como uma forma de atrair novas correntes turísticas para o estado. No programa estava prevista a finalização de um cadastro cultural e a interiorização de núcleos culturais em várias cidades. A proposta era que a FUNDARPE atuaria permanentemente em alguns pólos no interior. Cita-se também um aumento de recursos pela “eficiência das leis tributárias de incentivo à cultura, linhas de crédito especiais e mobilização de fontes diversas” (CULTURA, 1998). Essas propostas foram implementadas durante os oito anos de governo, mas as ações do Estado continuaram concentradas na capital e não foram criados centros no interior do Estado, continuou-se apenas realizando grandes eventos como o Festival de Inverno de Garanhuns, o Circuito do Frio (shows em outras cidades do interior no período de junho) realizado pela EMPETUR e a criação do Desafio de Cantadores.

Efetivamente uma das principais ações do governo Jarbas foi organizar e tornar mais eficiente o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC), seguindo os preceitos da reforma de Estado. Em entrevista, a esta pesquisa, Jaime Galvão explicou que os primeiros anos do Governo foram de reorganização do SIC, de enxugamento dos gastos e de organização dos instrumentos de controle que eram precários.

[...] lei é um problema e o sistema é outro problema [...] o governo ao chegar encontrou a situação um pouco caótica, pois no último ano do governo anterior a quantidade de produtos foi da ordem de dezenas [...] e passaram a ser da ordem 200 a 300 e tantos projetos e a secretaria não tinha menor infraestrutura para controlar aquilo [...] o Fundo na verdade era uma figura irrisória [...] na verdade estava se privilegiando quem tinha um bom relacionamento no mercado, quem ditava a política cultural eram as grandes corporações, especialmente a CELPE [...] uma das áreas que não teria recurso direto durante os seis primeiros meses seria cultura [...] o único instrumento que o governo deixou foi através do Sistema de Incentivo à Cultura [...] existia uma pressão dos produtores já que o governo não estava dando recursos direto, fazendo nenhum outro evento [...] então eles pressionando para que reabrisse a lei, aí o governo teve que abrir o sistema como estava [...] normalmente o Estado é um péssimo empreendedor, ele faz muito mal as coisas, normalmente com um custo alto, normalmente a qualidade é baixa, o governo Jarbas encampou essa tese de enxugamento do Estado [...] foi uma reforma muito radical [...] completou o desmonte [...] aí a gente entrou na ótica do mercado deixando os produtores fazerem mais do que o governo fazer diretamente [...] tentamos democratizar [...]

Nos primeiros anos de governo o funcionamento do Sistema de Incentivo à Cultura de Pernambuco foi alvo de uma série de denúncias. Os deputados estaduais avaliaram o dossiê, encaminhado ao Ministério Público Estadual em 2002, com as denúncias de emissão de notas frias, empresas fantasmas e desvio de recursos públicos (estimado em R\$ 20 milhões). Esse assunto foi objeto de discussão na Assembléia Legislativa (AL) e alguns deputados da oposição pediram a instalação de uma CPI da Cultura para investigar as fraudes (AL, 2004a).

Diante desse quadro de denúncias, uma das primeiras ações do governo foi anunciar um projeto de lei que alterava o SIC de Pernambuco. Bruno Lisboa, presidente da comissão governamental, apresentou na AL, o resultado do estudo do Governo para modificação do SIC. A principal proposta foi substituição do mecenato por um Fundo Estadual de Apoio à Produção Cultural e Artística. A intenção declarada do governo era acabar com o atravessador no processo de captação de recursos do Sistema. Ao instituir o FUNCULTURA, o Governo captaria os recursos do ICMS das empresas e os projetos aprovados pela Comissão Deliberativa receberiam os recursos automaticamente. Outra polêmica foi a contrapartida de 20% do orçamento do projeto que o governo sugeriu que os produtores arrecadassem de recursos próprios ou diretamente com patrocinadores. Com a resistência dos produtores, Bruno Lisboa alegou que os artigos do projeto de lei eram negociáveis (MOURA, 2002a).

Pouco tempo depois o governo alterou os procedimentos de incentivo, extinguindo o Sistema de Incentivo à Cultura - SIC e recriou o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA). Os projetos beneficiários do Sistema de Incentivo (produtores culturais e os órgãos públicos do Governo) deixaram de ter uma vinculação direta com as empresas incentivadoras para captar os recursos junto ao FUNDO, pois o Estado tornou-se o captador dos recursos através do ICMS das empresas.

Definiu-se a distribuição proporcional da verba entre as áreas culturais e que o Governo do Estado poderia utilizar até 50% dos recursos do Fundo para financiar seus projetos (festivais, exposições, etc.), todas as ações planejadas e executadas pelos órgãos de cultura do governo. Essa possibilidade desagradou muito os produtores culturais (SIC, 2002).

O projeto de lei⁴⁹ que transformou o Sistema de Incentivo à Cultura em Fundo de Incentivo foi criticado pelos produtores culturais. A produtora Paula de Renor, uma das mais

⁴⁹ A lei 12.320 (de 20 de dezembro de 2002), aprovada pela Assembléia Legislativa, instituiu a criação do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA) para substituir o mecenato e garantir que o Estado poderá usar os recursos do fundo para custear seus projetos e ações como um beneficiário do sistema de incentivo (MOURA, 2003a).

envolvidas nas discussões entre produtores, artistas e deputados sobre a mudança no SIC, disse: “Fiquei insatisfeita com esse projeto do governo. Da nossa proposta, quase nada foi aproveitado. A não ser o Fundo e de forma distorcida” e completou “Se a gente apoiar essa lei, vai apoiar no escuro. Porque tudo será definido por decreto”. Na legislação anterior não havia espaço para que o governo utilizasse recursos do Sistema e o projeto elaborado pela comissão também não permitia que os projetos do Governo concorressem aos recursos do Fundo. A produtora afirmou que “[...] A lei não foi feita para nenhuma secretaria se capitalizar. Isso mostra a impotência da secretaria de cultura para brigar por dinheiro dentro do orçamento do Estado”, por isso o projeto de lei do governo é um retrocesso na luta da comunidade cultural pela melhoria do sistema. Também mudaram o processo de seleção dos projetos, os dos produtores culturais independentes (50% dos recursos do Fundo) seriam julgados por uma comissão deliberativa e os do governo (os outros 50% do Fundo) seriam selecionados pelos representantes das secretarias de Cultura, da Fazenda e de Planejamento/Desenvolvimento Social (MOURA, 2002b).

Em 2003, o governo destinou R\$ 27 milhões do Orçamento do Estado para o FUNCULTURA, sendo R\$ 10 milhões para implementação de ações e projetos governamentais e o restante (R\$ 17 milhões) foi tanto para produção independente, como para o Estado promover festivais, oficinas, exposições, eventos culturais, programas editoriais e conceder prêmios culturais (CULTURA, 2003).

Os produtores pressionaram o governo a discutir como seria a distribuição dos R\$ 17 milhões do Fundo Pernambucano de Cultura (FUNCULTURA) e a regulamentação da lei. Foi criada uma comissão para acompanhar a regulamentação da lei (MOURA, 2003b). Os representantes dos produtores culturais chegaram a um acordo com o Governo sobre a regulamentação da lei, tiveram suas sugestões acatadas e produziram um documento com as diretrizes de funcionamento do Fundo⁵⁰ (MOURA, 2003c).

Na prática, segundo Moura (2003), com a transformação do Sistema de Incentivo em Fundo, os investimentos na área diminuíram, apenas R\$ 3 milhões foram garantidos. Os produtores alegaram que no regime anterior poderiam captar até R\$ 10 milhões e o Secretário da Fazenda do Estado explicou que o problema estava na arrecadação do ICMS do Estado (MOURA, 2003d).

⁵⁰ Segundo a produtora Paula de Renor, integrante da comissão definiu-se que nenhuma área cultural teria menos de 5% nem mais de 22% dos benefícios; que 10% dos recursos do SIC destinar-se-iam a projetos de qualificação, capacitação e aperfeiçoamento; e cada projeto receberia no máximo de R\$ 250 mil e cada produtor poderia aprovar até quatro projetos, desde que a soma não ultrapasse os R\$ 250 mil (MOURA, 2003c).

A produção cultural do Estado viveu, em 2003, um dos momentos mais críticos desde que a Lei de Incentivo Estadual entrou em vigor em 1996. Os artistas e produtores que discutiram as reformas na Lei, não consideraram que deixariam de depender das empresas para depender do FUNCULTURA gerido pela Secretaria da Fazenda. Durante a regulamentação do Fundo, o governo garantiu que os produtores receberiam até R\$ 16 milhões anuais, mas a Secretaria da Fazenda justificou que não houve arrecadação suficiente para captar esse montante. Carla Valença, produtora que participou dos debates sobre a mudança na lei, contestou: "Nos disseram que o Governo precisava da lei porque não tem verba própria. Pensamos que teríamos um forte parceiro, mas ficamos à mercê da vontade política", pois a verba do Governo para a cultura se resumiu a um fundo, que estava descapitalizado (ASSUMPCÃO, 2003a).

Em avaliação do primeiro ano (2003) do segundo mandato, o Secretário de Cultura citou que as principais realizações do governo foram: a implementação do Fundo de Cultura, a continuação de projetos como o Abril pro Rock e o Desafio de Cantadores do Nordeste, a conclusão de reformas na Casa da Cultura e no Museu do Estado, o projeto "Caminhos da Cultura" para levar crianças de escolas públicas a exposições e museus. Outra ação importante foi o lançamento do jornal eletrônico Giro Cultural (RAMOS, 2003).

Na área de música, em 2003, uma das ações do governo dentro da sua estratégia de colocar a cultura como um dos importantes produtos de exportação do Estado foi o projeto *Music From Pernambuco – Brasil*⁵¹. Esse projeto, financiado pelo FUNCULTURA e idealizado pela Astronave Iniciativas Culturais (dirigida por Paulo André Pires), garantiu a presença da produtora nas feiras internacionais de música. Paulo André explicou que o trabalho de divulgação institucional da música de Pernambuco faz-se da mesma forma que uma fruta que precisa ser preparada para o mercado europeu, o artista também precisa se ajustar à realidade exterior (ASSUMPCÃO, 2003b).

O projeto *Music From Pernambuco* é apenas uma ilustração da visão dominante do governo sobre a cultura, em especial da música. A cultura é identificada como uma potencialidade (vantagem comparativa) natural do Estado, por isso pode ser explorada como um produto de exportação como qualquer outro (até mesmo uma fruta). As estratégias de exportação cultural foram na sua maioria organizadas pela Astronave, que também desenvolveu ou foi parceira em quase todos os projetos do governo na área de música. Com

⁵¹ Uma coletânea, com release encartado, resumo biográfico e fotos para divulgação dos artistas locais nas feiras internacionais de música.

essa visão sobre a cultura, a participação da sociedade na gestão do governo estava restrita a agentes ligados à produção de grandes eventos ou alinhados a visão de adequar a cultura como produto (de exportação). De forma pontual, houve mobilização desses agentes, em geral produtores culturais reconhecidos, em torno do debate sobre as leis de incentivos e mudanças no Fundo ou pleito para realização de grandes eventos e ações apoiados pelo Estado.

Isso é confirmado, pelo próprio Bruno Lisboa (em entrevista a esta pesquisa) que contou quando foi questionado pelo seu estilo de gestão.

[...] perguntaram porque era Melina, era Roger, era Paulo André, era Mestre Salustiano, que faziam o festival com a gente e eu disse a eles que o critério era de confiança no trabalho das pessoas, e eles me perguntaram se esse era meu critério, eu disse que era e pronto [...] querendo ou não foi uma forma alternativa de criar representatividade não é, se você pegar um Roger, tem um sentimento da cidade enorme, Paulo André e Melina tem um sentimento da música pernambucana, o pessoal do Quinteto Violado fazia com a gente a parte instrumental, o pessoal dos forrozeiros, Mestre Salustiano, querendo ou não você criava uma representatividade [...] já conhecia já, sabia do trabalho, Roger é inquestionável o trabalho de Roger junto a isso, é um papa nesse negócio, Paulo André hoje é o maior nome do Brasil em termos de exportação de música, ele é muito forte [...] conhecimento que Paulo André tem fora do país é muito grande [...] tudo é com Paulo [...]

Alexmono (em entrevista a esta pesquisa), músico e um dos coordenadores da AMP e do Fórum Permanente de Música de Pernambuco, criticou as práticas da gestão do governo Jarbas e os critérios de participação da sociedade adotados por essa gestão.

[...] as ações do governo Jarbas foram muito pontuais porque restringia sempre ao atendimento de balcão, mesmo quando esse atendimento de balcão era para atender um coletivo como foi no caso da música de fazer um site com músicas de Pernambuco [...] mas privilegiou uma produtora, que vinha sendo privilegiada desde o início do governo, em todas as ações ligadas à música, todas não, estou sendo exagerado, em quase todas na maior parte, sempre tem a participação da Astronave que foi a produtora, que o Secretário de Cultura elegeu como a mais competente para que ele fizesse os projetos dele [...] nos palcos do Porto Musical sempre passaram os artistas do *cast* da Astronave [...] trabalham de forma privada e usou o dinheiro público para fazer esse fomento [...]

Essa afirmação de Alex justifica a constatação de Geraldo Maia, importante músico local, que reconheceu a relevância do Manguebeat para a música pernambucana, mas considerou que o Mangue não tinha invadido não só os becos, mas os salões nobres da coisa pública como fundações e secretarias e “[...] quem, sob esse manto-protetor e deveras fraterno, se abriga, parece a salvo [...]”, e questiona que apesar de pregar a pluralidade, “[...] exercita-se um samba de uma nota só. [...]” (MAIA, 2003, p. 91). Na mesma revista, Fred04 e Renato L, respondem a Geraldo Maia.

Conhecedores, entretanto, da mentalidade essencialmente conservadora de boa parte das elites pernambucanas, nunca tivemos problemas para desvendar esse falso enigma, para nós tão ilusório quanto um dos pressupostos da argumentação de Maia. Ao contrário do que imagina nosso interlocutor, jamais existiu uma hegemonia mangue entre os núcleos de poder locais. Nossa influência, comparada, por exemplo, à dos armoriais, é pateticamente modesta. Nunca “fizemos” um secretário de cultura ou diretor de fundação. Nunca fomos patrocinados por uma grande (ou média) empresa. [...] O alegado sentimento de exclusão provocado pela ditadura de uma suposta estética mangue, ignora um fato incontestável: nesses últimos dez anos, artistas e bandas pernambucanas dos mais diversos estilos ganharam destaque no cenário nacional. Não há quase nada em comum entre as sonoridades do Mundo Livre S/A e do Mestre Ambrósio; [...] No entanto, nem as guitarras sufocaram os samplers, nem a rabeca afastou o cavaquinho dos caminhos que levaram aos prêmios da crítica e aos aplausos do público. Tamanho reconhecimento é a maior prova da eficiência do chip antipadronização embutido, desde o início, no conceito mangue. A alegoria inspirada na biodiversidade dos manguezais impediu a reprodução no Recife — como pretenderam em 93 a Sony e a WEA — de um fenômeno semelhante ao da axé music, que tanto asfixiou, em termos criativos, a música baiana. [...] Esse poder pertence, em última instância, às multidões. Hoje, quando percorremos as ruas de Peixinhos, dos Quatro Cantos, do Alto José do Pinho ou as largas calçadas da Aurora, o que sentimos é pulsação firme e cheiro de vida. [...] (MONTENEGRO e RENATO L, 2003, p. 94-95).

Essa resposta esclarece porque Geraldo Maia constatou que uma visão particular do Movimento Mangue predominava no Governo do Estado. Predominou a visão dos produtores culturais que identificaram a cena local contemporânea como um pacote único com uma marca, conduzindo ao erro de que o Mangue teria uma unidade estética, quando conceitualmente propõe a diversidade. Na realidade o problema constatado por Geraldo Maia está nos critérios dos produtores e gestores públicos que elegeram as mesmas manifestações e grupos culturais (do seu *cast*) para apoiar e incentivar, adequando a cena cultural local aos interesses do Governo do Estado.

Diante dessas e outras críticas, o governo não demorou para anunciar mudanças no funcionamento do Fundo (para o primeiro semestre de 2004). Propôs-se um melhor detalhamento e transparência nos critérios de formatação e seleção dos projetos, e fixou limites de arrecadação para cada tipo de projeto, o que afetou as finanças de importantes eventos e espaços culturais, como o Abril Pro Rock e o Teatro Armazém (GOVERNO, 2004; FUNCULTURA, 2004).

A principal mudança foi a proposta de flexibilização do Fundo para que os projetos do Governo tivessem mais liberdade na captação de recursos. O objetivo da mudança era que a Secretaria de Educação e Cultura ficasse com autoridade para transferir recursos do

Funcultura "para incentivo e eventos de relevante interesse para a cultura pernambucana". Os produtores alegaram que o FUNCULTURA foi criado para extinguir a captação direta dos produtores junto às empresas, e não para criar um tipo de fundo dentro do fundo em que o uso dos recursos seria decidido pela comissão governamental, formada pelos secretários da Fazenda, Educação e Cultura e Planejamento. O presidente da FUNDARPE justificou, "Estou solicitando que a Assembléia Legislativa aprove essa autorização, que dê um crédito para serem feitos grandes projetos governamentais [...] está pedindo é que em certos casos tenhamos liberdade para definir - com a comissão governamental, e arranjar doações de maior porte, sem obrigatoriedade de dividir em 50%" (MOURA, 2004a). Na emenda enviada pelo Governo do Estado, a Secretaria de Educação e Cultura pode usar até 100% dos recursos do Fundo para os projetos governamentais (AL, 2004b).

Os produtores culturais independentes interromperam a votação do projeto de lei que modifica o FUNCULTURA. A mudança previa que uma comissão governamental - formada pelos secretários da Fazenda, Educação e Cultura e Planejamento - poderia transferir verbas do Fundo, que teria os recursos geridos pelo presidente da FUNDARPE. Por isso, os produtores quiseram alterar a proposta original para garantir a participação da produção independente no Fundo (MOURA, 2004b).

Mesmo com a mobilização dos produtores, o projeto de alteração da Lei 566/2004 que flexibiliza o FUNCULTURA foi aprovado na AL. Os artistas e produtores consideraram um retrocesso no tratamento da cultura pelo Estado, pois tinham apresentado várias propostas para estabelecer um teto percentual de utilização dos recursos do Fundo pelo governo (ASSUMPÇÃO, 2004a).

Os produtores argumentaram que a mudança no texto da Lei iria prejudicá-los em outras gestões, por isso, não aceitavam a sugestão do Governo de definir o teto por decreto. O Secretário justificou que não houve tempo de fazer mudanças na própria lei, por isso o acordo com os produtores de fixar um mínimo para produção independente seria estabelecido por decreto (ASSUMPÇÃO, 2004b).

O Movimento Mangue também se posicionou sobre as mudanças no FUNCULTURA no texto de Renato L publicado na sua coluna do Diário de Pernambuco (09/07/04) (RENATO L, 2004) do qual se selecionou alguns trechos.

O governo estadual, se assim o desejar, pode requisitar 100% do Funcultura para seus projetos. Não há qualquer garantia de qualquer percentual para o cidadão comum. Remenda-se, assim, a fraqueza (e mantém-se os privilégios) do orçamento e a vida segue como se nada tivesse acontecido. Não me surpreende nem um pouco a aprovação pela Assembléia Legislativa [...] porque, em primeiro lugar, sabe-se da tranqüila maioria que o Governo

do Estado tem naquela casa e essa matéria, diante dos seus problemas de caixa, era de aprovação prioritária. **Repete-se aqui o paradoxo de uma administração centrada, em parte, na ênfase do privado "estatizar" para seus fins recursos destinados, em última instância, ao uso particular.**

Não me surpreende, também, porque a Fundarpe, apesar do estado de crise permanente do mecanismo de incentivo à cultura estadual, ora com denúncias de fraude, ora com a mera e simples suspensão de sua vigência, foi incapaz de estabelecer em bases confiáveis o indispensável diálogo com a sociedade civil. O que se viu, nesses últimos anos, foram apenas meias-verdades, recuos inexplicáveis e tratos descumpridos.

Por último, não há motivo para espanto quando se considera a atenção distraída (quando houve) dos órgãos de representação de classe e dos artistas individualmente durante o processo de reformulação da lei - com a exceção de um grupo atuante de produtores. [...]

O resultado é esse aí: temos e não temos um fundo de incentivo à cultura. [...] Não há qualquer garantia de qualquer percentual para o cidadão comum. Remenda-se, assim, a fraqueza (e mantém-se os privilégios) do orçamento e a vida segue como se nada tivesse acontecido. (RENATO L, 2004) (grifos nossos)

Diante do grande desgaste político gerado por esse posicionamento do governo em relação às mudanças no FUNCULTURA, nos últimos anos dessa gestão do governo estadual continuou-se a realização de ações pontuais, que utilizaram o Fundo como a principal fonte de recurso. Com esse evento a relação do governo com a sociedade tornou-se ainda mais restrita, se antes a participação era apenas dos produtores, em caráter consultivo, depois desse episódio do FUNCULTURA, as relações tornaram-se ainda mais restritas a um grupo menor de produtores, com exceção da realização da Conferência Estadual de Cultura.

O Plano Estadual de Cultura foi construído durante a 1ª Conferência Estadual de Cultura, um dos compromissos firmados pelo governo estadual com o Governo Federal para o estabelecimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Na prática, a Conferência não foi tratada como uma prioridade por esse governo, que a realizou muito mais como resposta as pressões da sociedade e porque tinha assinado o protocolo de intenções do SNC. O tratamento secundário dado ao Sistema e as Conferências é evidenciado nos depoimentos coletados nesta pesquisa, o primeiro do Diretor do FUNCULTURA, Jaime Galvão explicou porque se assinou o protocolo de intenções e o outro do Presidente da FUNDARPE, Bruno Lisboa justificou a resistência do Governo em assinar o protocolo para não comprometer-se a mudar o Conselho Estadual de Cultura.

[...] o governo assinou, mas foi uma assinatura política, não sei se assinaria se estivesse começando o governo [...] ele assinou porque era fácil assinar, porque era para vigorar a partir de agora [...] porque acaba o Conselho Estadual de Cultura [...] nenhum governador confronta com o Conselho [...] (Jaime Galvão)

[...] foi essa confusão do conselho [...] mas é que eu disse vocês ficam cheios de obrigações e não dão nada aos Estados para assinar isso [...] eu fui um dos que fiz para acreditar que para cultura teria que se ter um sistema [...] mas o ministro não me deu nada para assinar aqui [...] era ilusão do estado que você receber recursos [...] minha gente vocês não estão dando nada ao estado, e o que é que a gente ganha nisso, mas vai ganhar [...] eu apoiei porque achava que era o caminho, mas não era nada atrativo, se não assinasse o que vai mudar com isso [...] Gil ligou para Jarbas e Jarbas chamou a gente e está perguntando porque vocês não assinam, aí a gente disse, o conselho está aí [...] como é que a gente pode assinar [...] ou flexibiliza ou não faz nada não assina [...] (Bruno Lisboa)

Mesmo assim, desde julho de 2005 o Governo começou a preparar uma agenda para formulação do Plano Estadual de Cultura (PEC). Realizaram-se Pré-Conferências em diversas cidades⁵² do Estado, que constituíram as etapas de preparação para definir as linhas de ação e hierarquização das propostas para uma política cultural regionalizada. Essas Conferências também auxiliaram no levantamento de informações sobre instituições, manifestações culturais e indivíduos que dinamizam as regiões e municípios do Estado. Como processo complementar planejou-se construir um sistema de informações culturais sobre os principais eventos do calendário cultural dos municípios, os equipamentos culturais e o perfil administrativo de cada cidade. Ademais, planejou-se levantar informações econômicas e da gestão pública relacionada à cultura para construir as linhas de ação da política cultural do Governo do Estado para interiorização dos investimentos e desenvolvimento de parcerias público-privadas, redistribuído de forma eqüitativa os recursos e esforços de inclusão social no campo da cultura em Pernambuco (PERNAMBUCO, 2005a).

Terminado o ciclo de Pré-conferências realizou-se uma grande reunião, a 1ª Conferência Estadual de Cultura (nos dias 28 a 30/11/05), na qual participaram 400 representantes dos municípios da Região Metropolitana e do Interior de várias regiões do Estado. Essa Conferência consolidou e validou as propostas discutidas nas Pré-conferências regionais e estabeleceu as diretrizes do Plano Estadual de Cultura. As propostas aprovadas nessa Conferência também foram usadas na Conferência Nacional de Cultura, na qual se elegeram 36 delegados de Pernambuco (seis do poder público e 30 da sociedade civil) que representaram o Estado na Conferência Nacional de Cultura⁵³.

⁵² Mata Sul (Cabo de Santo Agostinho e Ipojuca) em 13/10/05; Mata Norte / Agreste Setentrional (Carpina) em 20/10/05; Agreste Central e Meridional (Caruaru) em 27/10/05; Pajeu / Moxotó e Itaparica (Arcoverde) em 10/11/05; Sertão central / Araripe / São Francisco (Petrolina) em 17/11/05; Região Metropolitana (exceto Cabo de Santo Agostinho e Ipojuca) e Fernando de Noronha (Recife) em 24/11/05.

⁵³ Fonte site do Ministério da Cultura (site: www.cultura.gov.br)

A Conferência Estadual e de alguma forma as proposições do Sistema Nacional de Cultura foram muito importantes por levar uma discussão que praticamente nunca tinha chegado às cidades do Interior do Estado. Muitas delas não tinham nem secretaria de Cultura ou sequer realizado uma Conferência Municipal para discutir com a população as políticas públicas. Na realidade essas cidades do interior do Estado, como se pode observar na descrição que fizemos do campo, sempre foram objeto da política de eventos do governo do Estado ou troca de favores entre os prefeitos e o governador. Entretanto, a realização da Conferência Estadual, pelas entrevistas a esta pesquisa, foi permeada de atropelos e desorganização (como nos trechos abaixo).

[...] A estadual, eu fui, eles fizeram um boicote e conseguiram, não sei como confundir todo mundo com data, com obstáculo [...] (Beto Rock)

[...] esse governo Jarbas foi muito pautado pela indiferença aos movimentos sociais, na cultura não foi diferente [...] essa coisa de fórum, nada disso interessava [...] (Alexmono)

Isso não foi uma surpresa depois das entrevistas (a esta pesquisa) em que Jaime Galvão e Bruno Lisboa revelaram a importância que deram na sua gestão ao processo de construção do SNC e por consequência à Conferência Estadual, ainda explicam o porquê não acreditavam nessa forma de gestão pública da cultura.

[...] participei pouco [...] acho muito importante, mas acho que tem um pouco de utopia na história, acho que o espelhamento no modelo do SUS, eu defendo o modelo do SUS, numa área com muito mais recursos e com muito mais infraestrutura [...] o que eu questiono e o que eu digo que é um pouco de irrealidade [...] é a história de criar um conselho municipal de cultura em cada cidade, um órgão de cultura, no início eles falavam de secretaria de cultura, isso é utopia, está na contra mão da história do enxugamento, não tem sentido, tem cidade no interior que eu não sei se ela tem sentido de existir, quanto mais ela ter uma secretaria de cultura e outra coisa, eu acho que existe um “basismo” muito grande na discussão de confundir o cultural com o social [...] eu fui a uma reunião logo no início para discutir isso [...] eu olhava para as caras e não vi as pessoas que faziam a cena, eu não vi Mestre Salustiano, nem as pessoas dele [...] não via, mas via a liga de engraxates, sei lá, de dominó não sei aonde [...] (Jaime Galvão)

[...] do mesmo jeito a Conferência Estadual foi feita [...] não foi uma conferência, não é uma conferência que realmente tenha, que você vá ter o espelho das necessidades, da produção cultural, de como está, não houve debate, nem nacional teve [...] naquela conferência municipal, as pré-conferências, eram lideranças comunitárias que não tinham nada haver com cultura o que destoava do processo cultural [...] Eles falam no SUS da cultura, primeira coisa que se resolveu no SUS foi o dinheiro [...] você não pode pensar em sistema sem resolver financiamento, você não pode inverter as coisas [...] primeiro você cria os recursos para você começar a criar aquele brilhinho nos olhos dos prefeitos, de que é interessante ter as coisas por conta do dinheiro [...] primeiro tem que definir o que a gente vai ter, para depois saber o que a gente vai ser, se a gente não tem como a gente vai saber

o que a gente vai ser [...] você não pode criar uma política sem definir financiamento, não existe isso [...] você não pode pensar um sistema sem pensar no financiamento dele [...] essa equação é muito simples [...] (Bruno Lisboa)

O Governo Jarbas investiu na área de cultura, de 1999 a 2005, mais de R\$ 58 milhões. Para o Presidente da FUNDARPE, Bruno Lisboa, a principal ação para alcançar esses resultados foi a substituição do antigo Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) pelo FUNCULTURA⁵⁴, em 2003, e a Lei do Patrimônio Vivo⁵⁵. Bruno Lisboa avaliou que “Antes, o dinheiro ficava restrito só aos grandes eventos. O Funcultura permitiu maior dinamização das ações culturais”, e um maior investimento na produção do audiovisual, mais visibilidade para a cultura popular e a exportação da música pernambucana⁵⁶ (MORATO, 2006). O secretário Mozart Neves acrescentou que o programa incubadoras culturais com objetivo de incentivar e investir nos talentos que surgem nas escolas foi importante por integrar as ações de educação com cultura. O secretário atribuiu ao Plano Estadual de Cultura, o futuro da gestão, (aprovado em maio de 2006) principalmente nas ações de interiorização, para isso o governo fez um mapeamento das ações culturais no Estado e “a proposta é que no futuro o Funcultura destine parte dos recursos para o Interior. Além disso, após este mapeamento esperamos que a cultura esteja ligada ao turismo, para que seja um elemento de desenvolvimento econômico” (MORATO, 2006).

Em 2006, o FUNCULTURA teve recorde de projetos inscritos, superando o ano de 2005. O edital de 2006 do Funcultura destinou R\$ 4 milhões para os projetos de produtores independentes, sendo que o montante do Fundo não foi divulgado. Bruno Lisboa disse que “O fundo é uma conquista dos produtores, mas é o estado que decide onde vai aplicar os recursos”. Argumentou que os critérios de aprovação dos projetos independem do julgamento da comissão deliberativa do Funcultura e são prerrogativas do Estado, pois “O governo abre mão do recurso do caixa geral para aportar no fundo. O estado não pode abrir mão da política dele. Isso é normal em um governo”. (FEITOSA, 2006).

⁵⁴ Mesmo depois de todos os debates e realização da Conferência Estadual, o FUNCULTURA foi a principal fonte de recursos para área da cultura para os projetos do governo e independentes, em 2005. (FEITOSA, 2006).

⁵⁵ Uma das ações do governo voltadas ao segmento da cultura popular proposta por Raul Henry, quando foi Secretário de Educação e Cultura. O Registro do Patrimônio Vivo tem como objetivo reconhecer e valorizar artistas pernambucanos ainda em atividade em Pernambuco, prevendo que a cada ano três artistas ou grupos culturais com trabalhos desenvolvidos há pelo menos 20 anos sejam beneficiados com bolsas mensais (PERNAMBUCO, 2005b).

⁵⁶ Outra ação importante do Governo, em 2005, mas restrita às manifestações culturais que faziam parte do *cast* dos produtores que trabalham com o governo Jarbas foi a participação de Pernambuco no ano do Brasil na França.

A gestão de Jarbas foi marcada por ações pontuais na área da cultura, segundo Assumpção (2006) a FUNDARPE teve como mérito o apoio a um dos eventos mais estruturadores para conectar a música produzida no estado com o resto do mundo, o Porto Musical (idealizado pela Astronave Iniciativas Culturais e Porto Digital). No entanto, houve muita crítica ao processo de aprovação de projetos, principalmente, aos que não passaram pela comissão julgadora do FUNCULTURA, os artistas indicaram a falta de transparência, pois não se divulgou o envolvimento da FUNDARPE em alguns projetos como o Sintonize Pernambuco, a criação do site Frevos de Pernambuco e o projeto *Music From Pernambuco*⁵⁷. Os critérios de seleção do governo para eleger grupos musicais que representaram o Estado externamente, como no Ano do Brasil na França também foram criticados⁵⁸. A cultura popular foi uma das três áreas prioritárias do governo Jarbas e teve investimento de R\$ 1 milhão entre 2003 e 2004, através do FUNCULTURA (sendo a maioria dos projetos relacionada a apresentações) (ASSUMPCÃO, 2006a).

Em entrevista a esta pesquisa, Bruno Lisboa e Jaime Galvão esclareceram qual era a visão de cultura e gestão pública predominante no governo Jarbas.

[...] cultura, é de suma importância e hoje principalmente em Pernambuco, ela deixa de ser um ativo importante não somente para consolidação da cidadania, mas também um ativo importante econômico do Estado [...] você hoje só não ter essa parte de formação do cidadão, a importância da atividade cultural na formação do cidadão, ou seja, vamos dizer talvez a parte mais importante na constituição do caráter do cidadão é claro, mas ela hoje é um ativo importante no Estado, a gente hoje não pode pensar o estado de Pernambuco, sem contemplar a atividade cultural como fator preponderante no desenvolvimento econômico do Estado [...]

[...] eu particularmente acho que hoje pela importância da atividade cultural ela tem que ter uma secretaria, eu acho até que você poderia no mínimo ter turismo e cultura, essas duas podem funcionar bem, melhor se tiver uma secretaria de cultura, porque hoje a gente tem uma atividade, já tem uma base, mas se você bota turismo e cultura dá, o que não dá é para colocar com educação, é difícil trabalhar com educação, se não tiver a autonomia que eu tinha não funciona [...] (Bruno Lisboa)

⁵⁷ Das últimas realizações do governo na área de música foi o projeto do site Música de Pernambuco (<http://www.musicadepernambuco.pe.gov.br/>), uma tentativa de mostrar para o mundo a diversidade e qualidade da produção musical local. Um banco de dados virtual com mais de uma centena de artistas musicais de Pernambuco, constitui-se um importante meio de divulgação dos talentos locais, inicialmente 154, para o mercado fora de Pernambuco. Além do site, foi divulgada uma caixa com seis coletâneas (Forró, Música urbana, Frevo & Música de Carnaval, MPB, Cultura popular e Músicas instrumental & erudita). O projeto foi executado pela FUNDARPE, em associação com a produtora Astronave e o crítico de música do JC, José Teles (TOLEDO, 2006).

⁵⁸ Alexmono criticou essa gestão pois definiu que "Eles trabalham com poucos grupos e empresas, concentraram os recursos, houve pouca participação da sociedade" e "A gente ainda carece de estudos, por exemplo, o quanto a música gera de receita para o Estado. E o quanto dessa receita retorna em nosso benefício... Enquanto existir política de eventos, a gente vai continuar nessa dependência" (ASSUMPCÃO, 2006a).

[...] a lógica por detrás era cultura como atividade econômica geradora de emprego e renda, um relacionamento muito mais com secretaria de Turismo [...] acho que isso tem alguns desvios, mas está dentro de uma lógica contemporânea [...] segmentada tinha três coisas e eu acho que segmentada alguma se conseguiu, era apoio a nova cena cultural, interiorização da cultura e criação do pólo de cinema e vídeo [...] (Jaime Galvão)

Essa visão do ex-presidente da FUNDARPE e do ex-diretor do FUNCULTURA ilustra os propósitos dos investimentos e ações do governo na área da cultura. A cultura popular e os investimentos nesse segmento foram direcionados a explorar essa arte e transformá-la num produto e associá-lo ao turismo, sem considerar prioritariamente as outras dimensões da arte como a construção da autodeterminação, da alteridade e constituição da identidade de um povo. Na realidade nos questionamos depois de historiar esses oito anos de Gestão, se houve uma política cultural ou cultura do improviso. Melo (2001) nos adverte que o Estado deveria investir nas atividades e equipamentos culturais, com teor formativo-permanente ou em eventos que, apesar de seu alto valor estético, não interessam ao grande público. Ao invés disso, os governos privilegiam os grandes eventos para reforçar o apelo eleitoral, agem sem planejamento no plano cultural, politicamente pressionados por interesses partidários como se fosse uma empresa que investe em espetáculos de massa, para reforçar a sua marca, a imagem dos produtos e manter ou ampliar a fatia no mercado. O resultado é a indigência cultural abafada pelos espetáculos de massa, “[...] E o dinheiro do povo termina virando altos cachês, que são pagos aos artistas da moda pelo Estado, improvisado de empresário cultural.” (MELO, 2001, p. 60-61).

Essas reflexões nos ajudaram a perceber claramente a orientação fundamental desse Governo na área de cultura que atuou muito mais como um empreendedor, do que um formulador de políticas estruturadoras para o campo da cultura. Uma das primeiras ações de governo foi a Reforma do Estado com uma orientação para diminuição do papel e funções do Estado e privatização de empresas públicas. Na cultura, esse ideário de Reforma com traços neoliberais, evidenciou-se nas principais ações do governo como a reorganização do Sistema de Incentivo e a criação do FUNCULTURA, a realização de grandes eventos que atingiam grandes massas e davam muito retorno político e atendiam aos interesses do mercado. Poucas ações tiveram um caráter estruturador e não mercantil.

Essa orientação do governo também se refletiu na sua abertura e construção dos mecanismos de participação da sociedade. As ações e projetos governamentais (ver entrevista de Bruno Lisboa) eram formulados e executados pelos gestores em parceria com pessoas conhecidas (produtores de renome na cidade) e no FUNCULTURA a participação da

sociedade era limitada à comissão deliberativa, composta por membros indicados pelas entidades representativas dos segmentos culturais e nomeados pelo governador, para julgamento de projetos, ou seja, bastante limitada a critérios técnicos. Também o Conselho Estadual de Cultura permaneceu intocado, nos critérios de participação e na dinâmica das suas atividades. Nos momentos de construção e mudança nas leis e regulamentos só participou das discussões ao grupo restrito de produtores na maioria das vezes em caráter consultivo. Além disso, ainda existiam alguns produtores ‘eleitos’ do governo para realizar alguns projetos governamentais ou obter um apoio direto nos seus projetos.

Nesse período toda a discussão sobre políticas públicas de cultura resumiram-se às mudanças e aperfeiçoamentos nos mecanismos de incentivo fiscal e a realização de eventos e projetos, que visavam retorno político e econômico nas ações. Não houve espaços para uma compreensão mais ampla de política pública que estava se construindo com o Movimento Mangue e as periferias. O estilo político desse governo fez com que os movimentos culturais e os da periferia nem tentassem estabelecer algum tipo de relacionamento ou até questionassem por espaços de participação. Esses agentes sociais já partiam da concepção de que esse governo não se comprometia com a participação da sociedade na gestão, um exemplo disso foi o descaso dos gestores com a Conferência Estadual de Cultura, não se preocuparam nem com o desgaste político com os produtores culturais, como ficou evidente na mudança da lei do FUNCULTURA. Esse governo representou uma inflexão conservadora no caráter da participação que se construiu na década de 90 com os movimentos culturais locais, pois a gestão Jarbista no máximo abriu-se à participação corporativa e gerencial.

Sobre a relação entre o governo e os movimentos e organizações culturais no que tange à participação, ilustramos com alguns trechos das entrevistas realizadas para esta pesquisa.

[...] Quem conseguia eram os produtores, cara. E até hoje conseguem. [...] Paulo André, Gutierrez, porra, é muita gente, Roger [...] com o Bruno, era mais artista que conseguia. Mais artistas e produtores mais de nome. Mais reconhecidos já. [...] (Canibal – Alto Falante)

[...] o FUNCULTURA independente de algumas (...) mais foi uma somatória que a princípio teve uma participação mais dos artistas da classe média [...] Era um balcão com uma retórica meio de democratização, mas que por algumas vezes por conta da provocação acontecia a democratização [...] (Movimento Cultural Boca do Lixo)

[...] Já era impossível. Era impossível para os organizados, imagina pra gente. Chegar lá, cheio de gírias, como um maloqueiro, e dialogar com eles... aí é que não ia mesmo. (Galo – Êxito de Rua)

[...] toda uma cena paralela ao Mangue ficou esquecida, tudo o que era alternativo ficou esquecido [...] a gente nunca procurou diretamente eles por que tinha uma barreira muito grande, tinha o fato da gente ser maltratado na FUNDARPE [...] (Movimento Alternativo do Jordão)

[...] Foi o momento de obscuridade para cultura [...] Bruno Lisboa para falar de qual eram os critérios para selecionar e o que ele chegou a dizer que o critério dele é que ele gostava de trabalhar com os amigos, por isso que ele chamava Paulo André, chamava o Roger [...] (Alexmono – AMP)

[...] para mim no caso do Jarbismo, da aliança Jarbista, eles nunca tiveram o menor compromisso com a Cultura, você vê mesmo essa questão do FUNCULTURA, da própria CPI, quando rolou os escândalos envolvendo a lei de incentivo, o que é que acontece eles sempre fazem uma embromação política, aí convocaram produtores, convocaram entidades, passaram um ano discutindo uma reformulação da lei do FUNCULTURA e o pessoal foi, ou seja, ali desviando a história da CPI, abafando. O que aconteceu quando anunciaram o formato do FUNCULTURA foi uma rasteira em todo mundo, eles não estão preocupados com desgaste [...] (Fred04)

6 Uma digressão teórico-histórica – para refletir sobre a Participação na Gestão Pública

Os governos que se sucedem, na esfera federal, estadual e municipal, depois da redemocratização e da Constituição Federal de 1988, apesar da orientação neoliberal reforçaram o discurso de participação nas diferentes áreas sociais. O que se propõe neste ponto é que a definição (significação) desse conceito é objeto de disputa no campo. Para aprofundar o entendimento dessa disputa analisa-se as raízes políticas da idéia de participação, subjacente às políticas públicas.

Os governos dos anos 90 no Brasil realizaram uma série de reformas administrativas para constituir um Estado mínimo. Essa conjuntura provocou um “choque”, pois na abertura política, o Estado assumiu uma orientação neoliberal, que reforçou o discurso da redução das despesas e gastos públicos, justificando econômica e financeiramente a não priorização das reivindicações sociais. As conseqüências da adoção da Nova Administração Pública (NAP) para a democracia, no caso do Brasil, implementada no governo de FHC, segundo Christensen e Laegreid *apud* Misoczky (2004b, p. 10), é o fato de “[...] ainda que a NAP focalize a participação, o faz enfatizando o interesse pessoal, em vez do interesse público.” As práticas participativas na gestão pública nesse contexto, segundo, Deleon e Deleon *apud* Misoczky (2004b, p. 11) “[...] destacam a contradição entre a lógica da eficiência e a possibilidade da administração democrática. Também consideram que a NAP adota um caminho tecnocrático e economicista que confere mais autoridade para os gestores, fechando espaços para esforços colaborativos. [...]”.

Por isso, entende-se que a participação da sociedade na gestão pública construída nessa conjuntura, orientou-se para desoneração/redução de gastos do Estado e atendimento mínimo as pressões sociais, do que se constituíram como um instrumento de mudança das relações de poder e consolidação da democracia. Contudo, as propostas de participação na gestão tiveram um papel importante na modificação das relações entre os movimentos organizados e o Estado, constituíram formas de gestão pública abertas a uma maior participação popular e negociação, pela distribuição de responsabilidade entre atores, negociação de demandas e reivindicações (TELLES, 2004). Mas Telles (2004) destaca que como as experiências ainda são muito fragmentárias, instáveis e frágeis, não são capazes de

atingir as grandes massas excluídas das arenas organizadas da vida política, por isso não constituem formas eficazes de romper com as raízes de dominação históricas.

Para discutir a participação social como mecanismo de democratização, Lander (1999, p. 468) considera que há uma linha muito tênue entre participação e controle social sobre o Estado e controle Estatal sobre a ação do cidadão. Ele adverte que uma visão localizada da participação está conectada ao discurso pós-moderno de que o poder está em todos os lugares, o que dificulta considerar os espaços macrosociais, onde também ocorre o exercício de poder e suas estruturas têm peso fundamental nas definições do mundo contemporâneo (LANDER, 1999). Por isso, propõe que a participação deve ser considerada no espaço, no assunto e na prática para que “se converta em capacidade efetiva de decisão.” (LANDER, 1999, p. 469-470), pois Amantino-de-Andrade e Arenhart (2005, p. 43) advertem que “[...] os mecanismos participativos podem constituir-se em verdadeiros produtores de princípios democráticos, ou ser simples reprodutores de padrões burocráticos.”.

Deste modo, é fundamental discutir o conceito de poder e política subjacente às formas de democratização da relação Estado-Sociedade. A dimensão política é central na gestão das organizações, sobretudo no âmbito da Administração Pública, que visa a coisa pública. O (re)estabelecimento desse debate é imanente, porque a retomada do sentido da política pode constituir uma superação da dicotomia Estado-mercado e a articulação de uma nova relação Estado-sociedade para superar a (re)formulação das práticas tradicionais da Administração Pública, que oscilaram entre o patrimonialismo e a racionalidade técnica pura, e tentativas de burocratização e das reformas gerenciais, que se constituíram novas formas de domínio. Segundo Chauí (2004b), o populismo e autoritarismo estão enraizados no passado e permanecem como uma ideologia sustentada pela matriz teocrática que é (re)contextualizada por encontrar o autoritarismo social disfarçado nas relações de tutela, favor e clientelismo (CHAUÍ, 2004b).

Isso indica que a relação do Estado com a sociedade civil constituiu-se como estruturalmente autoritária, pois permanece amplamente intocada e resistente a impulsos participativos. Na prática, as formas de organização da gestão pública no Brasil e América Latina, iniciadas na década de 90, apontam para diversos limites à democratização. Dagnino (2002, p. 279-280) adverte que “o autoritarismo social e as visões hierárquicas e excludentes da sociedade e da política constituem obstáculos cruciais na constituição, mas também no funcionamento dos espaços públicos”, pois o autoritarismo social e a hierarquização das relações sociais são percebidos como os principais obstáculos à construção democrática, mais do que desigualdade econômica ou inexistência de liberdade de expressão. Por isso, poder-se-

ia considerar que a transição democrática no Brasil, baseado em Lefort (1991), se estabeleceu como forma de governo (concepção liberal da democracia) e não como forma de sociedade. De modo que no Brasil, como em diversos lugares no mundo, a democracia

[...] só triunfou instituindo uma separação entre a sociedade civil, lugar das opiniões sem poder, e o Estado laico liberal, lugar do poder sem opiniões. Em prol desse sistema, o Estado sempre ganharia força, sob a fachada da neutralidade, e a sociedade civil enfraquecer-se-ia sem cessar, não deixando de ser o estrondoso teatro das opiniões que, por serem apenas opiniões de indivíduos, neutralizam-se (LEFORT, 1991, p. 51-52).

No contexto brasileiro a participação local e o controle sobre algumas instâncias descentralizadas do Estado são mecanismos importantes e eficazes para atender às demandas heterogêneas da sociedade. Todavia esses mecanismos não têm forte impacto na construção de agendas públicas nacionais e de políticas globais que afetam toda a população (LANDER, 1999), é necessário considerar formas de influenciar o Estado como um todo, não se restringindo às pequenas fatias, repartidas pela descentralização da gestão e das políticas. A organização social para participar da gestão pública, que se restringem apenas aos espaços públicos não-estatais, relegam as decisões que afetam estruturalmente a sociedade para as classes dominantes, que repartem o poder em instâncias fragmentárias. Dessa forma, a sociedade perde, mesmo tendo poder, a capacidade de realizar uma efetiva transformação e continua lutando apenas nesses poucos espaços para se adaptar. Essas propostas não atacam diretamente o problema do caráter da democracia no Brasil, porque não apresentam potencial de mudança no âmbito das relações sociais, o *locus* do problema, e ainda são conjugadas com políticas compensatórias. Para Demo (2001) esse tipo de política destina-se apenas ao controle e desmobilização social e com a falta de organização da sociedade que participa desses espaços apenas se reforça o controle e a subordinação dos espaços públicos à administração (AMANTINO-DE-ANDRADE e ARENHART, 2005).

Ao mesmo tempo, a participação pode ser um eixo fundamental para gerar autopromoção pela co-gestão e autogestão. Demo (2001, p. 13) alerta que “não existe participação suficiente ou acabada. Não existe como dádiva ou como espaço preexistente. Existe somente na medida de sua própria conquista.” Assim, Demo (2001, p. 18) define a participação como um processo e “*participação é conquista*”, não pode ser considerada uma concessão. Entendida dessa forma, a construção de uma **participação de novo tipo** constitui-se não como eliminação ou superação do poder, mas enfrentamento e meio para montar uma nova forma de poder, calcada na autocrítica, que consegue reconhecer as tendências impositivas. Ao não considerar tais aspectos, muitas propostas participativas acabam por

camuflar novas e sutis repressões (DEMO, 2001) e “não é, assim, que o governo seja por definição incapaz de promover a participação. Mas terá tanto mais condições para tal, quanto mais tomar a sério sua tendência controladora. Na verdade a ideologia mais barata do poder é encobrir-se com a capa da participação.” (DEMO, 2001, p. 20).

Por isso, é fundamental refletir a mudança do Estado em conexão com o tema da consolidação democrática (DINIZ, 1997), pois, mesmo em crise, o Estado é uma referência central para pensar a construção da cidadania e a conscientização sobre o processo de participação. Mesmo assim, Dagnino (2002) adverte que não se deve atribuir, de forma indiscriminada, aos espaços de participação da sociedade civil o papel de agentes fundamentais na transformação do Estado e da sociedade, nem como meio de eliminação da desigualdade e da instauração da cidadania. Na prática esses espaços são resultados de relações heterogêneas, que envolvem atores numa disputa por projetos políticos diferenciados.

O enfraquecimento do Estado nos países periféricos, muito mais do que nos centrais, está, de acordo com Lander (1999), associado ao processo de desintegração do tecido social e enfraquecimento da sociedade civil, o que limitou o potencial dos espaços públicos estatais e não-estatais. Não basta apenas reformar o Estado e institucionalizar os espaços de participação social, pois como advertem Amantino-de-Andrade e Arenhart (2005, p. 54)

A idéia da conquista da cidadania e dos direitos sociais, que mobilizaram essas sociedades pela democratização do Estado, fez com que a participação tomasse o imaginário coletivo como uma força capaz de transformação, para consolidar as bases mais igualitárias de convivência social, anteriormente não praticadas. Em termos ideais a participação aponta a uma infiltração em todo o aparato do Estado do poder da sociedade, mas em termos práticos, ainda é necessário construir-se mecanismos participativos que integrem de fato o político a administração para a co-gestão das políticas públicas.

A infiltração da participação no Estado e da política na gestão pode ser construída pela proposta de pensar as relações Estado-sociedade em que os movimentos sociais estejam no centro. Isso é o que Santos (1999, p. 264) propõe com o conceito de **Estado-novíssimo-movimento-social**, que se processa pela “articulação privilegiada entre os princípios do Estado e da comunidade sob égide deste último. [...] esta concepção explora os isomorfismos entre a comunidade e o Estado.” O Estado constitui-se como articulador e integra um conjunto híbrido de fluxos, redes e organizações em que se combinam e interpenetram elementos estatais e não estatais, nacionais, locais e globais. De acordo com Santos (1999, p. 269), o Estado-novíssimo-movimento-social “é o fundamento e a orientação de uma luta política que visa transformar a cidadania abstrata, facilmente falsificável e inconseqüente, num exercício de reciprocidade concreta”.

Nessa proposta, de Santos (1999), é necessário considerar a organização da sociedade em que os agentes se articulem, e não se estabeleça apenas nas margens da estrutura estatal como é o caso dos espaços públicos não-estatais, que delimitam a participação social. A construção de uma participação de novo tipo é caracterizada pela construção do exercício efetivo do poder de decisão da sociedade a partir de sua organicidade com a prática política cotidiana. Considerar que as práticas de organização da participação social de novo tipo - articuladas de modo a que as causas particulares se ampliem, mas sejam respeitadas nas suas particularidades e intersetorialidades - podem atribuir poder a sociedade, agregando-a ao Estado, não mais numa relação hierárquica. Assim, é possível como ensinou Gramsci que a sociedade “torne-se Estado”, independente de ter um partido autônomo, mas organizando-se e participando organicamente da construção de um projeto político. Reconhecendo que “[...] a renovação do Estado acontece, fundamentalmente, através dessas práticas locais e não pela ênfase dominante de trocas e modelos legais e os procedimentos normativos” (AMANTINO-DE-ANDRADE e ARENHART, 2005, p. 55).

A construção da democracia está além das instituições políticas formais e dos processos e estruturas de gestão participativas, sua construção está nas relações sociais e práticas políticas cotidianas. Como explicou Chauí (2004a, p. 408) “[...] nossa sociedade, polarizada entre a carência e o privilégio não consegue ser democrática, pois não encontra meios para isso. [...] em lugar de democracia, temos instituições vindas dela, mas que operam de modo autoritário. [...] a democracia, no Brasil, ainda está por ser inventada”.

As soluções propostas à democratização da sociedade, restritas ao âmbito da gestão pública, afetam apenas numa esfera micro, na medida em que, são soluções oriundas de reformas/ajustes numa estrutura permeada por relações de dominação, que é o Estado brasileiro. Como o problema da democracia está nas estruturas e relações sociais, as soluções que limitam a participação social aos espaços públicos não-estatais, não apresentam potencial de efetivar as mudanças necessárias no âmbito macro social. Ao buscar a essência do problema da democratização da gestão vê-se que é imprescindível considerar o conceito, a abrangência e apropriação ao contexto brasileiro do que é política e como pode ser pensada no âmbito da gestão e do Estado. A definição de política e a essência do conceito, que fundamenta a idéia dos espaços públicos não estatais, são baseadas no ideal da *polis* grega.

A construção dos espaços públicos como uma volta à *Ágora Grega* retoma o sentido de política definido por Arendt, que parte de uma visão comunal de poder (ou simétrico), originada nos escritos clássicos de Platão e Aristóteles. Baseados na democracia grega, esses pensadores afirmavam que o poder político estava nas mãos dos cidadãos, que se uniam em

busca dos benefícios à coletividade. Enfatizava-se primordialmente a comunhão de interesses dos indivíduos e a capacidade de realização dessa estrutura coletiva. Nessa visão, o conflito é raro e contornável, pois a estrutura que agrega o poder de seus indivíduos constituintes está voltada aos seus objetivos comuns (MADEIRO, 2004). Outros autores partiram dessa base conceitual para construir seus trabalhos, como os defensores do direito divino, alguns iluministas, como Rousseau e, mais atualmente, autores como Hannah Arendt e Talcott Parsons (CARVALHO, 1998).

Os teóricos contemporâneos, Arendt e Parsons apresentam concepções coletivas de poder (LUKES, 1980, p. 830), que são baseadas numa leitura da realidade social de outra época, extremamente diferente da sociedade contemporânea. Questiona-se até que ponto essas lentes de poder, dada a sua origem, são adequadas para analisar a realidade social contemporânea? Até que ponto, pode-se inferir que uma leitura do hoje baseada nessas vertentes permite analisar os efetivos problemas e contradições vividas pela sociedade contemporânea? Ao partir de uma leitura distorcida da realidade, faz-se uma identificação e construção equivocada de um problema, pois são ocultados aspectos cruciais. A vertente comunal desconsidera o princípio fundador do espaço social para Bourdieu (1996), a diferenciação social. Desse modo, as soluções propostas nessas bases se constituem uma volta a um passado “romantizado” para resolver os problemas que se vive no presente. Todavia a visão comunal é a que fundamenta a maioria dos estudos na Área de Administração, sobretudo as de cunho funcionalista e gerencialista.

Segundo Hardy e Clegg (2001) a perspectiva funcionalista trata o poder como ilegítimo e disfuncional, apesar de usar a cultura como uma forma de dominação trata-a como um elemento neutro na gestão organizacional. Por isso, em vez de investigar o poder escondido e mobilizado por meio de estruturas, culturas e tecnologias aparentemente neutras, a maioria dos pesquisadores continua vendo tais ferramentas como formas apolíticas de gerenciamento. A maioria dos teóricos do *mainstream* (dos Estudos Organizacionais) trata a cultura organizacional, tentando evitar qualquer forma de associação entre poder e política, de modo que, “as mudanças culturais são apresentadas de forma neutra, sugerindo que elas são vantajosas para todos [...]” (HARDY e GLEGG, 2001, p. 274).

Assim, entende-se porque numa perspectiva comunal, as soluções propostas para democratização da gestão, restringem a participação apenas aos espaços públicos não-estatais. Nessa perspectiva, as mudanças necessárias à democratização da sociedade e da gestão pública são definidas como uma mudança cultural. Sabendo o que fundamenta as propostas

culturalistas, questiona-se se essa perspectiva não estará encobrindo a necessidade de uma mudança nas relações políticas estabelecidas na sociedade?

As abordagens funcionalistas fazem uma divisão de níveis de análise baseada, por exemplo, em Parsons que delimita os níveis em micro, sistema social e macro. Estabelecem, assim, que o nível organizacional, composto pela estrutura social da organização, e o nível de campo organizacional são separados da sociedade, dificultando o entendimento das relações de poder (MISOCZKY, 2004a), pois “[...] tal escolha permite, quando muito, focalizar o poder como controle das organizações, ainda que as origens das relações de poder e da capacidade de utilizá-lo sejam indissociáveis das relações sociais” (MISOCZKY, 2004a, p. 75).

Ao discutir a segmentação dos níveis de análise, Lukes (1980, p. 830-831) afirma que as concepções assimétricas e as comunais (simétricas ou coletivas) de poder não são, simplesmente, mutuamente exclusivas. Isso porque “[...] o que alguns autores podem considerar uma relação assimétrica, outros podem simplesmente considerar como uma capacidade coletiva, ao confinarem seu enfoque analítico a uma coletividade abstraída de suas relações com outras”. Dessa forma, ao considerar os espaços públicos estatais e não-estatais como arenas, onde se estabelecem relações comunais de poder, não se está abstraindo essa coletividade das suas relações com a realidade da sociedade brasileira. Para superar essa divisão é necessário pensar a prática por um arcabouço teórico que permite analisar as relações no âmbito da gestão pública em estrita conexão com as relações sociais. A abordagem de poder de Pierre Bourdieu, por exemplo, permite considerar que as relações de poder entre os atores (organizações) nos espaços sociais e nos campos (como microcosmo do espaço social), configuram uma relação de influência dialética, ou seja, alterações no espaço social irão se refletir nos diversos campos que o compõem, e vice-versa. Nessa ótica, a democratização da sociedade e da gestão pública está em profunda conexão com as relações de poder nos espaços públicos, mas também na sociedade, quebrando a categorização dos níveis de análise das perspectivas funcionalista-sistêmicas para pensar o mundo numa perspectiva relacional entre campos.

Apesar de reconhecer que o processo de redemocratização da sociedade brasileira é curto, quando considerado como uma mudança social, concluir algo sobre essas experiências em construção de democratização da gestão pública (pelos espaços públicos e participação social) seria precipitado. Contudo, chama-se a atenção para alguns indícios das limitações da construção da democracia no Brasil. O modelo de democratização da sociedade sobre bases comunais de política, calcado na perspectiva sistêmica e cultural para mudar a sociedade e,

com soluções restritas ao âmbito da gestão pública, não resolverá os problemas da sociedade, nem da gestão pública. As dimensões social e organizacional podem até ser separadas conceitualmente, mas merecem ser pensadas de forma integrada, quando consideradas organicamente. A análise da realidade social, numa perspectiva relacional de poder, não exclui as lógicas de comportamento e das capacidades culturais dos atores do campo, mas explicita o caráter político, por isso construído, do fenômeno da ordem que subentende uma ação organizada (FRIEDBERG, 1993).

A mudança apenas de uma cultura política de participação, pode fazer com que os cidadãos participem da construção da história, mas sem saber quem guia o leme da história, participam e têm poder, mas são conduzidos.

A eleição de Luis Inácio Lula da Silva gerou a expectativa, segundo Paes de Paula (2005), de que a gestão pública societal se tornasse marca do governo federal, mas indica que houve na realidade uma continuação de práticas gerencialistas. Mesmo a vertente societal de gestão construindo experiências que vão além das recomendações gerencialistas, como experiências de gestão pública que incorporam questões culturais e de inclusão, “[...] ainda não conseguiu consolidar alternativas para a gestão dos sistemas de *management*.” (PAES DE PAULA, 2005, p. 45). Isso porque na essência da Administração Pública continua presente, segundo Misoczky (2004b, p. 5), “[...] a separação entre administração e política e a administração empresarial como modelo a ser copiado, estiveram, de fato, sempre presentes. [...] Também esteve sempre presente, como não poderia deixar de ser, uma visão racionalista e positivista, tipicamente moderna, centrada na eficiência [...]”

A partir dessas reflexões analisa-se o potencial de transformações das políticas e programas participativos do Partido dos Trabalhadores no governo federal proposto na área da Cultura. A primeira ação desse governo na área da cultura foi, em 2002, a construção e divulgação do documento que congregava propostas e diretrizes para gestão dessa área, o texto “A imaginação a serviço do Brasil” (COLIGAÇÃO LULA PRESIDENTE, 2002). Nesse documento estavam os elementos conceituais da construção do Sistema Nacional de Cultura, que começou a ser discutido e implementado em 2003.

O **Sistema Nacional de Cultura (SNC)** é uma das principais políticas públicas da atual gestão do Ministério no campo da cultura. Concebido a partir de debates entre os secretários de cultura dos estados, Distrito Federal (DF) e municípios para definição de uma agenda de planos e ações públicas da cultura em todo o país. Como os entes federados detêm autonomia político-administrativa e não há relações hierárquicas entre si, o MinC planejou um sistema efetivamente nacional em que cada ente criaria o seu próprio sistema (federal,

estadual e municipal ou intermunicipal). Nos discursos, o ministério enfatizou que a viabilização do sistema de cultura depende, sobretudo, da participação da sociedade civil na definição das prioridades e no controle e acompanhamento das metas. Ressalta-se que “A sociedade civil cumpre, portanto, papel decisivo na construção dos sistemas culturais públicos e do Estado democrático.”⁵⁹ O SNC foi construído nas reuniões entre sociedade civil, municípios e do Fórum Nacional de Secretários de Estado da Cultura, estabeleceu-se, em 2004, como um “sistema de articulação, gestão, informação e promoção de políticas públicas de cultura, pactuado entre os entes federados, com participação social”⁶⁰.

Além dos sistemas dos entes federados, o SNC é composto: pelos subsistemas ou políticas setoriais (em bibliotecas, museus, artes, patrimônio, etc.) com fóruns para cada segmento cultural e entre os entes federados; as formulações dos entes federados e dos diversos setores culturais contribuiram para consolidação do Plano Nacional de Cultura com periodicidade plurianual, que visa à integração das ações do Poder Público⁶¹. O PNC foi debatido pelos representantes da sociedade nas Conferências nacional, estaduais e municipais, posteriormente, sistematizados pelos conselhos de políticas culturais e colegiados setoriais. A implantação do SNC dependeu da instituição do Sistema Federal de Cultura (SFC), da emenda constitucional que estabelece o Plano Nacional de Cultura (PNC) e da adesão dos estados e municípios na assinatura do protocolo de intenções, que estabelece condições e orienta a instrumentalização necessária para implantação do SNC.

Um dos momentos mais representativos do diálogo dessa gestão com a sociedade, foi a realização da 1ª Conferência Nacional de Cultura com a participação dos delegados de outras conferências (nos estados e municípios), inclusive de alguns que não eram alinhados politicamente com o governo federal. O principal objetivo da Conferência foi estabelecer as diretrizes PNC e um canal de comunicação para ampliar a transversalidade da cultura, dando voz ao cidadão, às entidades e movimentos sociais. Realizou-se a Conferência em três etapas: a Conferência Virtual; os Seminários Setoriais para Instituições e Movimentos Culturais; e as Conferências Institucionais segmentadas em: Conferências Municipais e ou Intermunicipais – com objetivo de elaborar as diretrizes dos planos e sistemas municipais ou intermunicipais de cultura, além de contribuir para os planos estaduais e nacional, elegeu-se os delegados que

⁵⁹ Notícia publicada no site do MinC (www.cultura.gov.br), no dia 16/03/2005, intitulada “Sistema Nacional de Cultura - Entes federados, sociedade civil e a construção de uma política pública de cultura.”

⁶⁰ Notícia publicada no site do MinC (www.cultura.gov.br), no dia 16/03/2005, intitulada “Sistema Nacional de Cultura - Entes federados, sociedade civil e a construção de uma política pública de cultura.”

⁶¹ Proposta de Emenda à Constituição nº 57 de 2003 (nº306/2000, na Câmara dos Deputados), que acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura.

participaram das conferências estaduais; nas Conferências Estaduais – elaborou-se as diretrizes para os planos e sistemas estaduais, além de contribuir para o PNC, foram eleitos os delegados que participaram da Conferência Nacional – quando se construiu o documento de orientação para as diretrizes gerais do Plano e Sistema Nacional de Cultura⁶².

Essas ações e realizações indicam que a gestão ultrapassou a reformulação da estrutura organizacional do Ministério. Em Agosto de 2005, institucionalizaram-se as principais ações do MinC com promulgação da emenda constitucional do PNC e a aprovação do Decreto 5.520, em que se institui o SFC e se reestrutura o CNPC. A participação no Conselho tornou-se paritária governo-sociedade, que adquiriu caráter consultivo e deliberativo⁶³, e os membros são selecionados por eleições nas três esferas, diferente da lógica de indicações praticada tradicionalmente.

A responsabilidade pela implantação do SNC é da Secretaria de Articulação Institucional, criada em 2003 para, junto com as outras secretarias, coordenar as políticas culturais de curto, médio e longo prazo, do “Sistema MinC”. Tem como objetivo reforçar a transversalidade das ações do MinC e “estabelecer relações externas do MinC com a sociedade civil, os estados e municípios da federação e firmar relações institucionais com todos os órgãos públicos, ministérios, fundações, autarquias e empresas públicas, do âmbito federal que tenham ações culturais em suas atribuições, ou alguma afinidade com a política cultural.” A Secretaria é responsável pelo estabelecimento de uma relação perene com a sociedade, pois o governo parte do princípio que não existem políticas culturais sem articulação com a sociedade e que “é preciso dar um passo à frente, de qualidade, no sentido da constituição de um sistema público de cultura forte, abrangente, descentralizado, integrado, democrático e aberto ao diálogo intercultural”⁶⁴. Houve a preocupação de perenizar a integração sistêmica da cultura em nível nacional, construída pelo SNC, que foi institucionalizada por lei e não por decreto.

O SNC é uma política construída desde o programa de governo, mediante uma série de debates e consulta públicas junto aos entes federados e a sociedade civil organizada. Essas discussões aconteceram em seminários e debates organizados pelo Ministério e parceiros (do governo) norteadas por cinco eixos temáticos (da conferência): gestão pública da cultura;

⁶² Notícia publicada no site do MinC (www.cultura.gov.br), no dia 12/08/2005, intitulada “1ª Conferência Nacional de Cultura: Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura”.

⁶³ Notícia publicada no site do MinC (www.cultura.gov.br), no dia 13/09/2005, intitulada “SNC: o Brasil próximo de um novo modelo de política cultural”.

⁶⁴ Notícia publicada no site do MinC (www.cultura.gov.br), no dia 12/08/2005, intitulada “1ª Conferência Nacional de Cultura: Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura”.

cultura é direito e cidadania; economia da cultura; patrimônio cultural; e comunicação é cultura. O ministro, Gilberto Gil, definiu: "O SNC será um sistema de articulação, gestão, informação e promoção de políticas públicas de cultura. Em 20 anos de existência do MinC, é a primeira vez que o Brasil terá um sistema nacional integrado de políticas para a cultura, queremos que essa construção seja a mais democrática e participativa"⁶⁵.

De alguma forma, os objetivos do SNC demonstram o direcionamento da proposta e intenções do governo com essa política. Abaixo estão colocados os Objetivos do SNC⁶⁶ (um objetivo geral e os específicos por tema).

Objetivos do SNC: Implementar uma política pública de cultura democrática e permanente, pactuada entre os entes da federação, e com a participação da sociedade civil, de modo a estabelecer e efetivar o Plano Nacional de Cultura, promovendo desenvolvimento com pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional.

Articulação: Entre setores público e privado: gestão e promoção pública da cultura; Entre entes federados: coordenação para a estruturação do SNC, formação, circulação e estruturação de bens e serviços culturais.

Gestão: Processo democrático: participação da sociedade civil - produtores e usuários - nas definições de políticas e investimentos públicos; Eficiência: capacitar, avaliar e acompanhar o desenvolvimento dos diferentes setores e das instituições públicas e privadas da cultura.

Informação: Criar o Sistema Nacional de Informações Culturais: dados sobre bens, serviços, programas, instituições e execução orçamentária; Promover mapeamentos culturais, para o conhecimento da diversidade cultural brasileira;

Aumentar a transparência dos investimentos em cultura.

Promoção: Difundir e fomentar as artes e o patrimônio cultural brasileiro e universal; Promover a circulação nacional e interregional de projetos; Promover a transversalidade da política cultural; Promover a integração entre a criação, a preservação e a indústria cultural

Apresentadas a concepção, as origens, os seus principais suportes institucionais, assim como os responsáveis pela implementação do SNC, pode-se compreender o contexto e as práticas discursivas que envolvem o lançamento do SNC. No próximo capítulo fez-se uma **Análise Crítica do Discurso (ACD)** para questionar o potencial das políticas públicas culturais propostas pelo PT no âmbito nacional. A partir desse referencial e contextos analisaram-se minuciosamente alguns discursos do PT para o campo da cultura, buscando entender a visão de cultura, de política pública e de participação e até que ponto o discurso do Partido incorpora as visões dos movimentos culturais e se aproxima ou se afasta das definições do discurso dominante na década de 90 (o neoliberal).

⁶⁵ Notícia publicada no site do MinC (www.cultura.gov.br), no dia 21/09/2005, intitulada "Consulta Pública - SNC e PNC serão debatidos com os entes federados e a sociedade civil".

⁶⁶ Notícia publicada no site do MinC (www.cultura.gov.br), no dia 07/04/2005, intitulada "Objetivos do SNC".

7 A história contada em plena construção - Análise Crítica do Discurso do SNC em textos e ações

Na narrativa histórica do campo de políticas públicas de cultura enfocaram-se as lutas entre os agentes, as mudanças na valorização dos capitais, nas regras do jogo e nas posições dos agentes. Como resultado dessas lutas, recentemente o campo foi marcado por mais um episódio, que de certa forma representa uma conquista de alguns atores que nunca tiveram posição dominante no campo. A vitória de Lula para o governo federal e o lançamento do programa de governo para área de cultura que estabeleceu as bases da proposta inovadora na gestão pública da cultura, o Sistema Nacional de Cultura. Esse evento foi considerado um marco na história do campo da cultura, pois ampliou o debate sobre as políticas públicas culturais, que era dominado pela questão das leis de incentivo.

A tentativa de entender o que um evento, tão recente do ponto de vista sociológico, representa, indicou a necessidade de investigar toda a história anterior a esse governo. Nesse histórico identificou-se que as propostas inovadoras, presentes no Programa de Governo e depois no SNC, não são um “raio em céu azul”, mas sim fruto de sucessivas lutas e disputas dos agentes que fazem o campo, principalmente, dos movimentos e organizações culturais. Apesar de considerar-se que a vitória do PT o governo federal e o SNC foram um marco importante, existem muitos outros eventos discursivos e agentes que são responsáveis pela construção da história do campo.

Na construção histórica do campo das políticas públicas em Pernambuco na década de 90, apontou-se a existência de uma mudança na participação e reconfiguração do campo, que teve como principais protagonistas o Movimento Mangue e das periferias, anteriores ao SNC. Por isso, antes de investigar se o Sistema desencadeia mudanças na participação, buscou-se identificar até que ponto no SNC estão representadas, refletidas e reconhecidas as diversas demandas dos agentes que galgaram posições no campo e contribuíram para que as propostas do programa de governo federal do PT se tornasse o principal item da agenda nacional de cultura. Essas constatações, não mudam o que foi planejado no projeto de pesquisa, mas contribuíram para reorientação no fazer da pesquisa, em que a ACD dos textos da política de cultura do governo federal tornou-se imprescindível.

As alterações no campo das políticas públicas, sobretudo a partir da Constituição Federal de 1988, acontecem numa relação dialética com as mudanças no caráter da participação, pois nesse campo houve uma valorização da participação enquanto recurso de poder (capital) e na taxa de conversão dos capitais cultural e econômico estabelecidos por mudanças nas posições do campo político.

Na década de 90, a participação reconhecida e valorizada pelos atores dominantes no campo estava atrelada às manifestações culturais que proporcionassem retorno de capital econômico e político. Também existiam, nessa época, agentes (movimento Manguê e das periferias) com outras concepções políticas e práticas de participação que contestavam as regras do jogo definidas no campo da cultura pelo *ethos* das leis de incentivo. Com a ascensão da visão do Movimento Armorial, valorizou-se a cultura popular, mas só participavam os agentes (intelectuais ou artistas) com a visão de cultura popular definida pelo movimento. Mesmo negando um retorno econômico direto, é inegável que a gestão de Ariano Suassuna tentou obter reconhecimento e algum retorno político, até para levar a cabo sua proposta cultural.

O Movimento Manguê contestou as vertentes políticas que defendiam ou as leis de incentivo ou a visão Armorial como política pública para cultura, pois valorizou a cultura popular conectada as questões políticas e econômicas como uma estratégia para expor a exclusão e desigualdade social e propor a participação para construir alternativas independentes dessas vertentes políticas partidárias. A filosofia do movimento é de aproveitar as brechas no sistema de mercado, não para se inserir e adequar à lógica de mercado, mas para propagar suas idéias e ideologia política. Como o Movimento não se associou a nenhuma dessas vertentes políticas identificou no PT um agente ao qual poderia se aliar para lutar também no plano político institucional. Um dos seus idealizadores, nomeadamente, Fred⁰⁴ se associou ao PT, pois, principalmente no âmbito local, as propostas do partido para área da cultura estavam alinhadas ao ideário do movimento⁶⁷.

Nesse processo de investigação no campo, principalmente na realização das entrevistas, percebeu-se que os agentes, principalmente movimentos e organizações culturais, não fizeram alusão direta ao SNC, quando questionados. Entretanto, ao citarmos as experiências participativas da gestão municipal de cultura, alguns manifestaram críticas e limitações na organização da participação. É importante ressaltar que essas experiências

⁶⁷ Fred⁰⁴ participou da redação do Programa de Governo A Imaginação a Serviço do Brasil e foi presidente do Conselho Municipal de Cultura no período de transição para constituição de um conselho paritário e eleito pelo povo.

locais foram, de alguma forma, um passo para o PT chegar ao poder no governo federal e fontes de inspiração para a proposta do Governo Federal. Isso demonstra que o SNC pode desencadear participações, que enxergam as limitações na implementação da política, por isso entende-se que a construção do Sistema, possibilita a construção de outras possibilidades de participação (de novo tipo), que se ilustrou com algumas falas (no capítulo 5, item 5.4). Contudo, pela recente construção da política não se pode inferir sua importância em novas alterações nos arranjos de poder.

Na realidade, investigou-se até que ponto a política (SNC) é uma objetivação/cristalização das lutas dos agentes no campo, gestadas na década de 90, por ampliar os meios e garantir participação como direito e se isso construirá outras mudanças no campo. Não se pode inferir que o SNC desencadeou mudanças nas posições de poder, mas que foi um importante elemento/evento discursivo na construção histórica do campo. Na prática o SNC representou a mudança na discussão das regras do jogo (objetivas) de construção das políticas públicas de cultura, possibilitando mudanças nas posições e arranjos de poder no campo.

Assim, a análise crítica dos textos pode indicar até que ponto o discurso do PT difere efetivamente das propostas e práticas que foram dominantes no campo (ordem do discurso), ou se apenas usam estratégias discursivas que opacificam a manutenção das regras do jogo da construção das políticas culturais. Logo, pretende-se desvelar nos textos relacionados à construção da gestão federal da cultura, o que foi mantido, o que foi incorporado e as contradições.

Para construção de um *corpus* de amostras de discursos, seguindo os critérios sugeridos por Fairclough (2001 p. 277), buscou-se textos que refletem a diversidade de eventos discursivos e abordam pontos críticos e momentos de crise. Foram selecionados, a partir desse critério, textos de três momentos importantes no campo: o lançamento do Programa de Governo para cultura, **A Imaginação a Serviço do Brasil** (Documento 1 – D1), feito por uma equipe do partido e diversos colaboradores dos movimentos e organizações culturais (COLIGAÇÃO LULA PRESIDENTE, 2002). Nesse texto são apresentados os diagnósticos das condições sociais e culturais do país e definidos os eixos e conceitos estruturantes do programa e as propostas de gestão; a realização da **1ª Conferência Nacional de Cultura**, da qual selecionamos dois textos: **Nossas Bacias Culturais** do Ministro Gilberto Gil (GIL, 2006) no Caderno de Propostas da conferência (Documento 2 – D2), em que ele explica o que é o SNC (p. 5-6, a idéia de Bacias) e, **Novos Rumos para Cultura no Brasil** do Secretário de Articulação Institucional Márcio Meira (Documento 3 – D3), que apresenta os

rumos para a cultura no Brasil (MEIRA, 2006, p. 12-13); por fim, analisou-se o 2º Programa de governo “**Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil**” (Documento 4 – D4) feito pela equipe do governo em colaboração com o Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, que apresenta alguns conceitos iniciais, um relato das ações do primeiro mandato (diagnóstico) e as perspectivas das ações dessa segunda gestão (BRASIL, 2006).

A análise dos textos tem o intuito de interpretar os processos discursivos, mas como explicam Olivo e Misoczky (2003), os textos são recursos de disputa pela definição das regras dos campos de poder. É preciso realizar um exercício de desnaturalização e desvelamento para buscar o que está nas entrelinhas do discurso e compreender os jogos de linguagem e as estratégias discursivas usadas pelos atores nas disputas. Para Bourdieu (2005a) é possível identificar nas estratégias discursivas, tipos de poder (capital simbólico) dos agentes, visando impor definições e visões de mundo. As práticas discursivas são constituídas de estratégias lingüísticas, presentes de várias maneiras, sua classificação subsidia o entendimento sobre os reais interesses discursivos.

Antítese	Estabelece contrastes, opostos, mas não divergentes. Cria diferenças marcadas pelo movimento do positivo para o negativo ou vice-versa.
Coesão	Compreende a análise da voz e do <i>ethos</i> do texto. Investiga o esquema retórico do texto para analisar a sua coerência. É interpretar se as partes constituintes do texto são relacionadas com um sentido, para que o texto todo faça sentido, com conexões e inferências, estabelecendo um posicionamento coerente que revele a prática discursiva.
Colocação	São as co-ocorrências entre palavras em um texto. Identificadas pela frequência com que um adjetivo é usado para modificar um substantivo ou pela relação usual entre uma condição e o verbo que expressa a ação sobre ela.
Criação de palavras	É a multiplicidade de meios para expressar um significado de uma forma mais abrangente. Trata-se de lexicalizações que ampliam e proliferam o discurso entre campos distintos, tornando o texto mais persuasivo e facilitando a intertextualidade
Equivalência	São estabelecidas utilizando listas ou substituições, como se fossem sinônimos para reduzir as diferenças.
Metáfora	Pela metáfora cria-se uma analogia entre um conceito e outro. Escolher uma metáfora pode ser socialmente significativo e conferir uma reificação das propriedades humanas (p.ex. “o mercado está nervoso”). É a opção por uma significação que estrutura a ação significativamente dentro de um contexto intertextual, produzindo analogias.
Modalidade	Está relacionada com pretensão de verdade e/ou com obrigação (não pode existir qualquer outra alternativa), com isso especifica o nível de comprometimento.
Tom/Modos	Pode ser declarativo, imperativo e interrogativo. As preferências sistemáticas podem ser sociologicamente ou ideologicamente

	significantes.
Nominalização	É converter processos em nomes, ou seja, transformar processos e atividades em estados e objetos, podendo também criar novas entidades intertextuais que desempenham o papel de objetos e mesmo de agentes. Representa-se um processo com um nome, um substantivo, torna este processo genérico e vago, obscurecendo a responsabilização.
Significação de Palavras	É interpretar palavras-chave para identificar sua força, clareza e potencialidade na estruturação de significados intertextuais e revelar uma capacidade para estruturar ações e produzir homologias.
Excesso de Palavras	Utilização de diferentes palavras na mesma área de significado. Pode ser indicativo de uma preocupação ideológica intensiva.
Transitividade /Voz passiva	Visa omitir os atores, podendo fazê-lo porque são óbvios ou porque há intenção de ofuscar os agentes e responsabilidades.
Ethos/Estilo	Retrata formas sutis de argumentação persuasivas que tratam com relações de poder (apelam à emoção). Estão relacionados com o desempenho geral: com entidades políticas e valores; com o modo com atinge consenso; como ele representa o mundo social, o processo governamental e político; como projeta a identidade particular a valores específicos.
Intertextualidade Manifesta	Pode identificar se um texto recorre explicitamente a outros textos específicos;
Representação	É um meio de relatar o discurso escolhendo representá-lo de um modo, de maneira direta ou indireta, distanciando-se como uma voz externa.
Pressuposição	Os textos sempre misturam significados implícitos e explícitos. Às vezes o que é pressuposto (tido como dado) não está em debate (é mero senso comum), é contencioso. Ou pressupõem (assumem) determinadas coisas que são questionáveis, tomando os pressupostos como estabelecidos ou dados e incorpora o texto de outro como algo tácito.
Negação	Um tipo especial de pressuposição que incorpora outros textos para contestá-los.
Metadiscurso	É tratar os textos do outro ou o seu de maneira distanciada para se situar fora ou acima do discurso, dando-lhe força externa.
Intertextualidade Constitutiva ou Interdiscursividade	É quando um novo tipo de discurso emerge, como uma forma particular de construir um assunto, e se torna hegemônico.

Quadro 3 (7) – Práticas e Processos Discursivos

Fonte: Elaborado a partir de Amantino-de-Andrade (2004)⁶⁸, Fairclough (2001), Misocky (2002), Olivo e Misoczky (2003)⁶⁹.

Como se evidenciou nos capítulos anteriores, a década de 90 esteve repleta de temas e conceitos sobre democratização e participação, que direcionaram a construção das políticas públicas, também presentes no discurso dos governos neoliberais.

⁶⁸ Que se baseou em Fairclough (2001).

⁶⁹ Fez uma adaptação de Misocky (2002), a partir de Fairclough (2000 e 2001).

A seguir, analisaram-se amostras dos textos selecionados para exemplificar as práticas discursivas usadas nos discursos do Partido dos Trabalhadores sobre a construção das políticas culturais (como o SNC). Os tópicos foram estabelecidos a partir dos temas presentes nos textos analisados e na questão de investigação.

7.1 O reconhecimento dos problemas e potencialidades da cultura no Brasil

Nesse ponto utilizamos trechos dos textos que caracterizam as avaliações e diagnósticos do governo sobre a situação e o potencial da cultura como área de atuação do governo, seguindo em princípio a lógica de construção dos textos analisados.

Nas páginas iniciais do Documento 1 e ao longo do texto, constata-se uma das justificativas da preocupação do governo com a cultura brasileira, uma das principais é a diversidade.

Num país com a extraordinária diversidade cultural do Brasil, as forças políticas comprometidas com a Coligação Lula Presidente não se permitem elaborar um Programa de Políticas Públicas de Cultura sem auscultar de perto as diferentes expressões culturais de cada região do país. Por isso, fomos a todas elas para estabelecer o debate necessário sobre essa questão crucial e estratégica para a formulação de um novo Projeto Nacional para o Brasil. (D1, p. 3)

As expressões grifadas (acima) marcam uma *pressuposição* de que cultura brasileira, não poderia ser abordada de outra forma na formulação de uma política, conferindo um sentido de verdade ou de obrigação (*modalidade*) a maneira de colher informações para mostrar sintonia com as demandas da sociedade para essa área.

No trecho abaixo, o diagnóstico é que a sociedade é controlada por monopólios da indústria cultural e define-se democrático como inclusão social (*significação*), também se usa um *excesso de palavras* da mesma área de significado, confundindo o que se pretende definir na prática como um país democrático e estabelece-se uma relação direta entre o caminho para democracia e as políticas de inclusão cultural.

[...] Os setores populares se encontram, hoje, entregues ao mercado das grandes cadeias de entretenimento com os níveis de degradação que todos conhecemos. A construção de um Brasil democrático, que aponte para a inclusão social, para o resgate dos valores da integridade e da solidariedade - tão caros ao nosso povo -, e para a abolição da desconfiança e do medo como motores das relações sociais é inseparável do necessário investimento em Políticas Públicas de Cultura que garantam a inclusão cultural. Em suma, o combate efetivo à exclusão social no Brasil passa inevitavelmente pela

abertura democrática dos espaços públicos aos nossos criadores populares e pela inclusão da Cultura na cesta básica dos brasileiros. (D1, p. 10)

Depois de construir a idéia de inclusão social pela cultura, nesse trecho (anterior) reforça-se a idéia, usando a palavra combate (luta), de que a exclusão é um inimigo dessa gestão e não uma situação (*significação*). Para reafirmar que tem a solução para o inimigo da exclusão, usa-se um *tom* imperativo (“inevitavelmente”), pressupondo que o espaço público, não é democrático e não existe cultura na vida dos brasileiros, significando-a como os outros itens da cesta básica.

É recorrente a estratégia discursiva da *pressuposição* dos problemas da sociedade, sem indicar diretamente um culpado (*voz passiva*), mas indica que a solução está nesse governo, como se ilustrou no trecho abaixo.

A sociedade brasileira é, hoje, uma sociedade dilacerada pela brutal concentração de renda, pela exclusão social e por uma cultura da violência que vai se generalizando como método de resolução das gravíssimas contradições a que foi conduzida. A concentração de renda e a exclusão social exprimem-se numa intolerável exclusão cultural [...] (D1, p. 9)

Além, da pressuposição no trecho seguinte identificou-se o uso da *metáfora* do muro para reforçar a idéia de separação, como diagnóstico, e em seguida indicou-se a solução dos problemas estabelecendo a idéia de cultura como direito social básico. Usa-se *antítese* para reforçar a idéia de que o governo preocupa-se com cultura e não a entrega ao mercado, sutilmente faz referência à gestão anterior e sua despreocupação com a área.

É necessário e urgente pôr abaixo os muros do *apartheid* social e cultural que fraturam a sociedade brasileira; reconhecer a cultura como um direito social básico, condição para o pleno exercício republicano e democrático; conjugar as políticas públicas de cultura em todas as suas linguagens, música, literatura, dança, artes visuais, arquitetura, teatro e cinema, com a ação cotidiana da rede escolar; afirmar as identidades étnico-culturais regionais como condição definidora da nossa identidade nacional; trabalhar políticas culturais de longo prazo, pois uma nação que se preza não entrega ao mercado a formação de sua juventude e a transmissão dos seus valores éticos ensinados e aprendidos ao longo da história. (D1, p. 8)

Mais uma vez, no texto abaixo se identifica o problema, mas não se aponta diretamente os responsáveis (*voz passiva*). Sutilmente faz-se uma *significação* do espaço público tanto como local de decisão sobre recursos, como sendo o Estado.

[...] com recursos públicos, financiou-se uma ação regional e setorialmente concentradora de renda. Operou-se uma transferência de responsabilidade do espaço público para diretorias de comunicação e marketing das empresas, para que ditassem aquilo que a população brasileira poderia ver nas casas de espetáculos dos centros urbanos. (D1, p. 16)

Abaixo, a *significação* de Estado como esfera pública se repete, mas acrescentando as funções dessa esfera qualificando-a como indutora e reguladora da cultura.

[...] que propomos aqui é a recuperação do papel da esfera pública de suas tarefas indutoras e reguladoras da produção e difusão cultural, a formação do gosto e a qualificação dos nossos artistas em todas as linguagens. (D1, p. 3)

Já no trecho abaixo, critica-se que a relação do Estado com a produção cultural é mediada pelo projeto⁷⁰ como um canal de comunicação e relação entre a produção cultural e o Estado. Pressupõe-se que o projeto é um filtro e, num *tom/modo* imperativo, que impossibilita a realização da democracia.

Institui-se como via unilateral de relação com o Estado a figura do projeto, “peça intelectual”, capaz de ser desenvolvida por poucos em um país semi-alfabetizado. Na planilha proposta, o MinC defende com clareza a quem pretende beneficiar com sua política: aqueles capazes de realizarem estratégias de comunicação competentes para atraírem a atenção das empresas e garantirem o retorno de marketing esperado. Nada parecido com o que se espera de uma política voltada para o fortalecimento do Estado democrático de direito. O projeto é um instrumento autoritário e reducionista, impensável como único mecanismo institucional de diálogo do poder público com sua população, na medida em que restringe o acesso dos mais pobres e fragilizados à esfera pública e que não realiza o movimento adequado à ação pública, que é mapear, diagnosticar e incentivar, ampliando com isso o campo das oportunidades aos tradicionalmente excluídos. (D1, p. 17)

Essa crítica ao projeto está conectada, a idéia construída no trecho abaixo, em que identificou-se, por *pressuposição*, que o desenvolvimento econômico, compreende a dimensão quantitativa (*colocação e significação*) e o cultural a dimensão qualitativa do desenvolvimento, ou seja, construindo uma relação de complementaridade entre os tipos de desenvolvimento. Essa pressuposição tem origem na ordem de discurso sobre desenvolvimento, que questiona o entendimento do desenvolvimento apenas pela vertente econômica e quantitativa, em detrimento das dimensões sociais e ambientais que qualificam o desenvolvimento isoladamente. A estratégia de usar a cultura como adjetivo de desenvolvimento (*colocação e significação*) posiciona a cultura no centro do debate de uma das grandes questões para os países emergentes e parece questionar a lógica utilitarista do desenvolvimento, apenas econômico, quando na realidade usar a cultura como adjetivo a posiciona como subordinada ao desenvolvimento econômico.

⁷⁰ Na prática essa realidade não mudou muito, pois até no Programa Cultura Viva, que propõe uma abordagem diferente de trabalhar a cultura popular e que não tem acesso a esses meios institucionais de financiamento, o projeto, a prestação de contas e outros tramites são requisitados.

É possível dizer que se o desenvolvimento econômico expressa o bem-estar material de uma nação, é o desenvolvimento cultural que define a sua qualidade. (D1, p. 3)

A possibilidade de desenvolvimento econômico pela cultura está em outro texto (abaixo) do Ministro para a Conferência Nacional que faz uma *pressuposição* de que temos na mestiçagem, uma singularidade cultural. Assim, propõe que esta singularidade é um diferencial com um *ethos/estilo* bastante persuasivo, pois considera que a nossa cultura está alheia e intocada pelo mundo globalizado, que é abordado com distanciamento (*Metadiscurso*) para dar uma força externa à argumentação.

Esta mestiçagem gerou aqui uma cultura tão intensa quanto diversa. E fez das múltiplas expressões culturais do nosso povo, e do papel central da cultura em nosso modo de ser, o principal fator de diferenciação e valorização do país neste mundo globalizado. (D2, p. 5)

Contudo, no trecho abaixo, constrói-se a idéia da cultura brasileira tem um diferencial (*significação*), no sentido econômico e subordinada a lógica do desenvolvimento econômico, que é evidenciada, quando se usa a palavra “tesouro”. Ao mesmo tempo, essa intenção é atenuada quando se faz a *pressuposição*, reforçada pela pretensão de verdade (*modalidade*) de que a cultura dá qualidade às relações sociais e que é a salvação do corpo e coloca-a em igualdade com a alma (*metáfora* e *significação*). Com isso, formula-se a idéia de que trabalhar a cultura pode trazer a solução dos problemas sociais e conseqüentemente econômicos. Contudo, não se explica como, deixando o enunciado nesse sentido vago, dando maior liberdade de execução do governo, ao não explicitar claramente as propostas, favorecendo os atores que dominam o campo a conduzir as soluções.

Nossa cultura é na verdade um tesouro, um ativo social e econômico em permanente estado de transformação. Neste mundo marcado por injustiça e desigualdades, está provado também que a cultura qualifica as relações sociais e reduz os focos de tensão e violência, elevando a auto-estima e sentido de pertencimento.

O Brasil precisa compreender a grandeza que possui; juntar sua grandeza cultural com a de todos os outros povos do mundo. É nesta força profunda da nossa cultura que está a salvação. É no espírito que o corpo se salva. (D2, p. 6)

De forma geral percebeu-se que o governo trabalha com um conceito amplo de cultura e que o adota de forma contraditória. Isso indica também uma mudança sutil de visão do Partido, de antes e depois de tornar-se governo. O entendimento da diversidade cultural como ativo que poderia se valorizar externamente permeou os documentos, não só um como elemento a ser respeitado nas políticas, mas como primeiro passo para efetivar a inclusão social pela cultura.

No documento do segundo mandato, o Ministro Gilberto Gil apresentou a cultura como solução para os problemas do desenvolvimento em sintonia com o contexto global, ao invés de apontar a situação nacional de exclusão como nos documentos anteriores. Apresentou-se essa outra proposta, sem ter resolvido os problemas e contradições internas assinaladas no primeiro programa. Apesar de ter dado apenas os passos iniciais para resolver os problemas internos, o texto (abaixo) parte da *pressuposição*, de que a situação está resolvida.

O contexto contemporâneo e mundial é de uma economia mais complexa, pressionada pela alta tecnologia, pelo deslocamento da noção de valor, pela necessidade de uma população mais capacitada e com maior acesso ao conhecimento. Este é o ponto crítico que condiciona a necessidade de gerar oportunidades de ocupação para todos. A cultura desafia o desenvolvimento a encarar a sua gente como força viva e patrimônio, como ponto de partida e de chegada do crescimento e da distribuição de riqueza, como sujeitos de acesso.

A cultura também desafia o desenvolvimento a realizar-se a partir da própria cultura, como fator essencial à preparação da sociedade e dos brasileiros, individualmente, para enfrentar os desafios do século XXI. Nosso desenvolvimento é pela cultura — reservatório de capacidades, ofícios e saberes — e não apesar dela e das populações que lhe emprestam o corpo. É ela a potência que, num curto prazo, irá influenciar na qualidade de nosso sistema de inovação e de produtividade. Que vai assegurar a qualidade de vida necessária para que os brasileiros realizem sua plena consciência de estar no mundo. Que vai qualificar as relações sociais e garantir uma vida mais abrangente do que as comunidades que nos compõem, possibilitando um sentimento verdadeiro de Nação. (D4, p. 6)

Neste trecho, a cultura não existe para resolver os problemas internos, mas para conectar o projeto nacional com o cenário internacional. A preocupação é apresentar um projeto para o Brasil e uma das respostas é, por *pressuposição*, a cultura atrelada indiretamente a idéia de conhecimento.

No trecho abaixo, reforça-se a preocupação com o contexto econômico externo e de que o modelo do crescimento econômico esgotou-se (*pressuposição*). O texto apresenta os processos criativos como ‘novo’ foco de disputas e reforça essa idéia com *intertextualidade manifesta* e *Metadiscurso* de que a inclusão da cultura como fator de desenvolvimento está nas novidades teóricas da área.

Hoje, em todo o mundo, a própria noção de crescimento econômico está em crise. Nesta fase da economia mundial, os processos criativos e bens simbólicos tornam-se o centro da disputa por hegemonia. As novas teorias do desenvolvimento, com a perspectiva de sustentabilidade, incorporam a cultura como aspecto decisivo do desenvolvimento. (D4, p. 8)

No texto da Conferência (a seguir) identificou-se a ampliação das políticas culturais no contexto de referência, reforçada em diversas ações do governo no exterior⁷¹ e no tratamento à cultura como um “capital simbólico”, configurando uma *intertextualidade constitutiva* com Bourdieu e *manifesta* com o texto da UNESCO.

O atual contexto histórico e marcado pelas novas tecnologias de informação e comunicação, e nele a cultura é “capital simbólico” cada vez mais decisivo na diplomacia, na economia e na política contemporâneas. Esse “capital” poderá ou não contribuir decisivamente para o desenvolvimento e o diálogo entre os povos, o combate à pobreza, à intolerância, à guerra, ao totalitarismo e à opressão, como ainda se vê nos dias de hoje.

É diante desse impasse e buscando novos caminhos que a UNESCO aprovou em 2005 uma *Convenção Internacional sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Essa *Convenção* encaminha garantias aos Estados Nacionais para o estabelecimento de políticas que sustentem a continuidade de suas dinâmicas culturais, entretanto, salvaguardando-se de quaisquer ranços de xenofobia, agressão aos direitos humanos ou dirigismo cultural. (D3, p. 12)

Essa noção e valorização da dimensão simbólica da cultura como um capital do país e recurso imaterial, está permeando todo o documento do último programa de governo, desde o texto de abertura (abaixo), assinado pelo presidente da república.

É outra – e é nova – a visão que o Estado brasileiro tem, hoje, da cultura. Para nós, a cultura está investida de um papel estratégico, no sentido da construção de um país socialmente mais justo e de nossa afirmação soberana no mundo. Porque não a vemos como algo meramente decorativo, ornamental. Mas como base da construção e da preservação de nossa identidade, como espaço para a conquista plena da cidadania, e como instrumento para a superação da exclusão social – tanto pelo fortalecimento da auto-estima de nosso povo, quanto pela sua capacidade de gerar empregos e de atrair divisas para o país. Ou seja, encaramos a cultura em todas as suas dimensões, da simbólica à econômica. (D4, p. 5).

A visão de cultura que prioriza a diversidade foi na década de 90 uma reivindicação dos movimentos culturais que faziam oposição aos regimes ditatoriais e aos mecanismos massificadores da indústria cultural. No entanto, hoje essa proposta está permeando cada vez mais os discursos dos agentes hegemônicos e está tomando outro significado. Um dos que apontamos e que está mais presente no último programa de governo é o da exploração dessa diversidade como um produto exótico e genuíno e por isso valorizado para exportação.

No trecho seguinte (um texto do Ministro), evidencia-se como é possível trabalhar a diversidade como produto, pois é evidente a conexão de desenvolvimento e cultura como resposta aos limites do desenvolvimento estritamente econômico. Essa idéia está baseada na

⁷¹ Pode-se citar o ano do Brasil na França como uma experiência marcante, mas também ações de exportação de produtos culturais como APEX em convênio com outros ministérios.

intertextualidade com discurso do Desenvolvimento Sustentável e é, de alguma forma, uma resposta as cobranças da sociedade por um projeto nacional, principalmente depois da crise desse governo em 2005.

O efetivo ingresso do Brasil em um ciclo de desenvolvimento sustentável e duradouro deve ser moldado a partir da diversidade cultural e das aspirações mais legítimas do povo brasileiro em seu direito à cultura. Ao dar vida nova ao Ministério da Cultura, o governo Lula recupera a necessária grandeza da ação do Estado nesta área, horizonte fundamental para estruturar um projeto de país.

A formulação de uma política nacional de cultura como pilar estratégico do Estado faz vir à tona a diversidade que é patrimônio da sociedade brasileira. Este patrimônio — fruto da nossa formação histórica, da elaboração simbólica dos brasileiros e do esforço cotidiano de buscar a realização humana, a justiça social e a plena cidadania — tem ganhado condições melhores de existência, para além da sobrevivência, gerando a afirmação social de agentes que possibilitam uma melhor qualidade de vida. (D4, p. 6).

Neste trecho a cultura recebe o significado (*significação*) de um elemento nacional que pode ser vendido em outros países e com isso promover melhores condições de existência e qualidade de vida (*pressuposição*). Esse argumento está conectado a idéia de que a cultura é uma vantagem comparativa do Brasil em relação aos outros países e pode ser explorada como um produto de exportação e ainda qualificar o desenvolvimento do país.

A mudança no discurso do Governo observada na análise dos textos do primeiro programa de governo em relação ao segundo, indica que no primeiro governo havia uma ênfase do discurso em usar a cultura para resolver os problemas internos (exclusão, desigualdade, etc). No segundo programa há uma pressuposição de que os problemas internos estão resolvidos e as potencialidades culturais do país podem ser pensadas como um produto de exportação, que permitirá ao país chegar galgar uma posição privilegiada no cenário internacional, e por conseqüência as questões internas (sociais e econômicas) serão resolvidas pela cultura. A ênfase na cultura como meio solução das questões internas é ampliada para o contexto internacional, inserindo-a como uma alternativa econômica viável para desenvolver o Brasil. Pode-se inferir que essa mudança de ênfase no discurso, mesmo sem ter superado os problemas do contexto interno, e avanço na elaboração de estratégias de desenvolvimento com um olhar para fora indicam uma perda de sintonia do governo com as demandas sociais internas.

7.2 A construção de uma nova Política Pública, um outro entendimento de Cultura?

A construção de um contexto, elaborado nos textos analisados estabelece as bases da situação social e da cultura no Brasil e, por isso, permite a compreensão do referencial usado e o sentido das políticas públicas formuladas, executadas e propostas pelo governo.

Há uma contradição no discurso, pois se faz um reconhecimento da situação de exclusão do povo em desfrutar da cultura, ao mesmo tempo em que a cultura está no povo, pelo conceito de cultura norteador das políticas. Esse mesmo discurso estabelece a

Cultura como Política de Estado - Planejamento das Políticas Públicas de Cultura como direito básico e permanente do cidadão; instituição de Políticas Públicas de Cultura de longo prazo, para além das contingências dos governos; políticas de cultura voltadas para as novas gerações frente a um novo Projeto Nacional; afirmação das identidades regionais e étnico-culturais. (D1, p. 9)

No trecho acima, usa-se um *tom* declarativo, para definir que as políticas devem ter um caráter permanente, se referindo indiretamente ao período nebuloso vivido no campo da cultura com o desmonte promovido pelo governo Collor. Também se apresenta a idéia de planejamento como direito do cidadão e estabelece-se a semente da idéia de participação do cidadão na formulação desse planejamento. O texto apresenta uma visão ampliada de política pública cultural desse governo (*significação*), em detrimento do que predominou na década de 90, quando política pública cultural era sinônimo das leis de incentivo.

Já no texto abaixo, define-se que as bases da política pública e sua efetivação como direito social básico foram construídas das experiências do Partido (*intertextualidade manifesta*). Nesse ponto constrói-se a idéia de que a participação é um instrumento de negociação de demandas (*significação*) e os mecanismos participativos são estimulados ou criados pelo Partido e, usando um *Ethos/Estilo* sutil, associam a identidade do partido com um agente transformador e aberto à participação.

Por outro lado, a partir das experiências de governos petistas nos municípios e estados, temos desenvolvido políticas ousadas, inovadoras e continuadas que têm qualificado muito as ações públicas culturais no Brasil. Nos últimos anos, essas experiências têm tido um alcance nacional, a partir de vários municípios situados em todas as regiões do Brasil. Nessas políticas, a cidadania cultural, a descentralização, o acesso e a participação popular têm se revelado eficazes diante dos orçamentos reduzidos do “setor cultural”, mesmo em nossas administrações. Essas mudanças qualitativas têm relação com novas concepções teóricas e práticas de política cultural, que a sociedade exige por meio dos vários mecanismos de pressão ou participação que o PT e seus governos estimula ou cria. [...] o governo deverá dispor para que “a população excluída [de 53 milhões] possa transitar para uma situação

de inclusão social”, no âmbito de um programa integrado que supere as abordagens setoriais. (D1, p. 13)

Como uma forma de legitimar e mostrar sintonia com a agenda internacional, no trecho abaixo, a visão ampliada de cultura (*significação*) usada pelo Partido é definida pela intertextualidade manifesta com o conceito de Cultura da UNESCO.

O fato é que a noção de desenvolvimento tem sido hegemonicamente pensada e praticada como acúmulo de riquezas materiais. Trata-se de uma visão economicista de que na vida social tudo se resolve apenas com os recursos materiais. Esta concepção, na verdade, está na base dos conflitos. Como forma de oposição e resistência a essa tendência globalizadora e violenta do capital pelo viés da cultura, a Unesco promoveu em 1982, no México, a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, o .Mondiacult. Nesse encontro, redefiniu-se a noção de políticas culturais, preconizando-se a adoção de abordagens políticas que enfatizassem um conceito amplo, antropológico, de cultura, que incluam não apenas as artes e as letras, mas também os modos de vida, os direitos humanos, os costumes e as crenças; a interdependência das políticas nos campos da cultura, da educação, das ciências e da comunicação; e a necessidade de levar em consideração a dimensão cultural do desenvolvimento.

Em 1988, como forma de pautar o debate mundial sobre cultura e desenvolvimento, a Unesco lançou a Década mundial do desenvolvimento cultural. Nas palavras de Javier Pérez de Cuellar, então secretário-geral da ONU, “já não era possível concebê-lo [o desenvolvimento] como um processo único, uniforme e linear, porque isso levaria à eliminação da diversidade das culturas e das experiências, limitando assim, perigosamente, a capacidade criadora da humanidade diante de um passado cheio de tesouros e de um futuro imprevisível. Diante desse perigo, um vigoroso movimento de diversificação cultural já havia ocorrido em todo o mundo, estimulado pela consciência de que a civilização humana é um mosaico de culturas diferentes.” (D1, p. 11)

Identificou-se, no trecho acima, a *pressuposição* de que a UNESCO realizou uma conferência para se opor às posições hegemônicas, mas na realidade até que ponto esse agente faria oposição, se de alguma forma essas agências internacionais foram criadas para regular a ordem internacional capitalista e não para se opor. Por isso, questiona-se o que está subjacente a essa guinada no debate internacional sobre desenvolvimento e sua adjetivação desenvolvimento “cultural”. Não seria uma estratégia de ofuscar as diferenças materiais abissais que separam as nações desenvolvidas das subalternas ou de periferia? Ou propor habilmente uma divisão internacional do trabalho pela sutil adjetivação do desenvolvimento, que delega ênfase na atividade cultural a determinados países que detém essa ‘potencialidade’ como complemento a atividade econômica já consolidada de outros países.

Mesmo reconhecendo a cultura como um direito básico, também no ponto do documento intitulado “Cultura como Política Pública para o Desenvolvimento e a Democracia” identificou-se a ênfase na cultura como atividade econômica. Esse trecho

(abaixo) evidencia a preocupação com a dimensão econômica das ações, pois praticamente não cita neste tópico algo sobre democracia, mesmo já existindo nesse programa um tópico sobre cultura como ativo econômico.

O país reúne condições para tornar-se uma rica experiência de gestão de desenvolvimento sustentável baseada em ações culturais que, articuladas com outras áreas como turismo e o mercado de feiras e congressos, a potencializam para a geração de oportunidades de trabalho e renda neste segmento e como caixa de ressonância natural das ações e eventos realizados em outras partes do mundo. (D1, p. 14)

Esse trecho (acima) do primeiro programa de governo evidencia que as ações culturais baseiam-se no conceito de desenvolvimento sustentável e estão conectadas estritamente à idéia de explorar a diversidade cultural como produto de exportação. Essas ações estão atreladas à estratégia de desenvolver o país e explorar o seu potencial turístico em detrimento de outras atividades produtivas com mais valor agregado. A estratégia não é só vender a praia e o sol como produtos locais, mas direcionar as manifestações culturais locais a se apresentarem, adequando-se a um público leigo (turistas), e se constituírem como uma das potencialidades do desenvolvimento sustentável local.

7.3 A (re)construção do conceito de participação nas políticas públicas de cultura

Para construir este item selecionaram-se trechos de todos os textos que apresentam as concepções de participação da sociedade na construção das políticas, seja como protagonistas ou objeto da política. O foco aqui foi analisar o sentido atribuído à participação e identificar outras palavras que representam a idéia de participar.

No primeiro trecho selecionado (abaixo) identificou-se o uso de um *tom* imperativo e a *nominalização* para definir a democratização do acesso como “exercício do poder democrático” e explica-se num *estilo* persuasivo que a democratização não é uma dádiva, por isso apresenta *intertextualidade constitutiva* com o ideário do Movimento Mangue e das Periferias. Nessa construção faz-se uma *significação* da cultura como elevação espiritual, ou seja, como algo natural aos seres humanos.

A democratização do acesso aos bens culturais e à diversidade criadora dos nossos artistas - expressão sensível da alma do nosso povo - não poderá ser compreendida como gesto magnânimo do Estado que oferece uma dádiva, e sim o exercício do poder democrático indutor da preservação, criação e

difusão que partilha com os cidadãos o que de mais elevado produz o nosso espírito. (D1, p. 10)

As visões de democratização do trecho acima são contraditórias com o texto que ilustramos abaixo, apesar de fazer uma referência direta às experiências do partido na relação com as comunidades e movimentos sociais, mas se define como verdade (*modalidade*) o fato de que as políticas são “para”, como se não fossem construídas também por essas comunidades. O texto reforça essa idéia usando o verbo “deixa-se” para referir-se à participação, como se fosse uma concessão do governo e não uma conquista da sociedade. Usa-se o adjetivo “cultural” para modificar o sentido da palavra cidadania (*colocação*) associando-a ao conceito de desenvolvimento, mas o termo é definido de forma genérica e vagamente. Mesmo assim, essas experiências citadas no texto caracterizam a participação da sociedade (*significação*) como uma possibilidade de acesso das camadas da população que não tinham na década de 90, quando as regras do jogo dominantes no campo eram as leis de incentivo e produtores eram os eleitos a participar. Contudo, nas entrelinhas há uma associação sutil (*ethos/estilo*) da abertura à participação com o Partido dos Trabalhadores e não há uma construção de sociedade consolidada em 1988 com a Constituição e pelo protagonismo dos movimentos sociais.

[...] A política de formação de novos centros propulsores de arte e cultura para comunidades carentes é realidade palpável em prefeituras e estados do Brasil. São espaços alternativos que transcendem os tradicionais, cuja experiência testemunha, entre outras idéias, que Cultura não é ornamento. Um exemplo disso são as oficinas de descentralização que acontecem em Porto Alegre nas quais deixa-se aflorar nos participantes o sensível e o imaginário, ao aportar o benefício da dúvida, a formulação de novos problemas, o prazer e a emoção na descoberta de relações invisíveis ao primeiro olhar. Em Belém, a escolha de uma política integradora de várias ações culturais por meio de um eixo estratégico de desenvolvimento pela cidadania cultural é outro exemplo inovador, pois coloca a transversalidade dessas ações no centro da política de desenvolvimento municipal. (D1, p. 13)

No trecho abaixo, faz-se uma *pressuposição* de que toda política pública tem que assegurar, num *tom* imperativo, a abertura para participação pelos canais “institucionais” e “financeiros” (*colocação*). A partir disso, define-se o Sistema de políticas como instrumento para mudar a maneira de atender as diversas demandas, sobretudo dos grupos alijados do processo ou que eram atendidos de forma assistencialista.

Qualquer política de cultura a ser adotada pelo país, deve garantir a abertura dos canais institucionais e financeiros, por meio da constituição do Sistema Nacional de Política Cultural, a amplos setores tradicionalmente atendidos pelas políticas de recorte social ou assistencialistas. É simbólico que o país não possua uma política de cultura para as comunidades indígenas, ou de estímulo às comunidades populares para o aprimoramento do artesanato, e

que não abra espaço para a diversidade cultural das várias regiões brasileiras, para os grupos culturais atuantes nas favelas e bairros de periferia dos grandes centros urbanos. Do mesmo modo, também é sintomático que o Estado não empreenda, num mundo marcado pelo trânsito incessante de informações, uma política de comunicação cultural capaz de gerar produtos informativos de qualidade para a enorme rede nacional de educação, bem como para os mercados televisivos e editoriais. Faz-se a política para os empresários e para os artistas renomados, o que não é desprezível, mas é insuficiente para as dimensões da força criadora do país. (D1, p. 16)

Ainda no trecho anterior, acrescenta-se a carência de uma política sobre a comunicação, sem apontar culpado (*voz passiva*), citando os beneficiados com isso. Atenua-se a culpa desses beneficiados ao considerar a insuficiência (*antítese*) e não reforçar a situação de desigualdade e dominação do poder econômico que permeia os meios de comunicação. Há, nesse ponto, uma intertextualidade constitutiva com os questionamentos do Movimento Mangue sobre o problema da democratização da comunicação e a inclusão desse ponto na discussão das políticas culturais, propondo que a difusão é uma questão central nessas políticas e um meio de repensar a participação.

Na prática, a organização da participação e estabelecimento dos canais só foram explicitados no primeiro programa de governo no eixo Gestão Democrática (vale salientar, único tópico em que se deu destaque a esse assunto), que se baseiam numa intertextualidade manifesta, referindo-se à Constituição Federal (trecho abaixo).

[...] Com base nas prescrições constitucionais, o Ministério da Cultura deverá implantar o Sistema Nacional de Política Cultural, através do qual o poder público garantirá a efetivação de políticas públicas de cultura de forma integrada e democrática, em todo o país, incluindo aí, especialmente, a rede escolar. O SNPC será a condição necessária para a efetiva descentralização da política nacional de cultura, pois os diversos projetos e/ou equipamentos públicos culturais, das três esferas de governo, assim como as instituições privadas e do terceiro setor, somente acessariam os recursos do FNC no caso de estarem legalmente integradas ao Sistema. Com essa proposta, o controle social do funcionamento e aplicação dos recursos advindos do FNC – via SNPC – deverá ser feito, de forma democrática e participativa, pelos conselhos de Cultura respectivos. Em caso da não existência desses, sua criação será obrigatória para a inclusão do município ou estado no Sistema; (D1, p. 20)

Neste trecho (acima) usa-se uma argumentação persuasiva (*Ethos/estilo*) para definir o Sistema como um instrumento básico de descentralização e controle da sociedade sobre os recursos. Define-se, num *tom/modo* imperativo, que o sistema será democrático e participativo.

No trecho seguinte da Conferência, mudou-se a denominação do sistema, que se torna durante sua implementação Sistema Nacional de Cultura (*colocação*). Essa mudança está

conectada com a origem de inspiração direta do Sistema de políticas culturais, que foi o Sistema Único de Saúde (SUS⁷²). Mesmo partindo, da base conceitual sistêmica como na saúde, a área da cultura tem uma *metáfora* própria que traduz a idéia do Sistema.

É neste processo de valorização estratégica da cultura como fonte impulsionadora da nação, que estamos montando o Sistema Nacional de Cultura. Para compreendê-lo melhor, seu papel, sua potencialidade, suas responsabilidades com o futuro do Brasil, me utilizei durante o processo preparatório desta Conferência Nacional de Cultura de uma analogia, cujo simbolismo tem a ver com cultura e natureza. Refiro-me as **Bacias Culturais Brasileiras**

Imaginem um rio. Um rio de médio ou grande porte, mas também podemos pensar em um rio pequeno. [...] Um rio distribuindo suas águas, trazendo vida e progresso para todos esses municípios com suas populações.

Muitas vezes os interesses entre essas comunidades são diferentes. [...]

Para Administrar essas bacias hidrográficas são formados consórcios como uma forma de conciliar todos os interesses sobre os diferentes usos das águas de um mesmo rio. (D2, p. 6)

Na apresentação da metáfora do sistema, acima, usa-se *excesso de palavras* para fazer um paralelo do sistema com a natureza, mais especificamente do uso da água, representando a cultura como aspecto essencial e fundamental a “vida e progresso”. O texto usa o conceito de consórcio para organizar os diferentes interesses e reforçar a idéia de “conciliação” entre os “diferentes usos das águas” (*significação*). A princípio no texto entende-se que água são os recursos (financeiros, logístico, etc.) do sistema que apoiariam a criação cultural, mas o texto usa a água para representar a cultura, pois em outro trecho do texto cita “bacias culturais”, ou seja, o sistema é para conciliar os interesses sobre os usos da cultura e não dos recursos destinados à cultura. O sentido dúbio produzido pela metáfora constrói duas definições do Sistema (*significação*), estabelece o sistema para gerir os recursos destinados à cultura e propõe um sistema para discutir vários aspectos ligados a cultura (criação, produção, difusão, financiamento, etc.), ainda que limitado a idéia de conciliar interesses.

No trecho abaixo, constrói-se o Sistema como uma possibilidade da criação das bacias culturais por alguns agentes, identificados como “nós” e categorizados de maneira geral e vaga. Mais uma vez, a articulação dos interesses e anais de interlocução são adjetivados (*colocação*) como institucionais, denotando uma característica formal as relações tecidas no sistema (*significação*).

⁷² Em outro texto do Caderno de Propostas da 1ª Conferência Nacional de Cultura (p. 24) faz-se alusão que no campo das políticas públicas o SNC, se espelha no SUS, “A de que o SNC se guiará pelo princípio da descentralização e da participação social, e constituir-se-á, a exemplo dos SUS, em rede regionalizada e hierarquizada de serviços, com crescente nível de complexidade.”

O Sistema Nacional de Cultura é exatamente a possibilidade de todos nós – gestores, artistas, produtores, dirigentes, empresários – criarmos nossas bacias Culturais, articulamos institucionalmente os diversos interesses dos Estados, dos municípios, dos vilarejos, e da iniciativa privada com a criação de uma Política Pública de Cultura.

Por intermédio do Sistema Nacional de Cultura iremos associar iniciativas de vários estado, de vários municípios, fazendo relações dos fenômenos culturais comuns as comunidades, as regiões. E assim, estaremos contribuindo fortemente para uma gestão mais aperfeiçoada da nossa vida cultural e dos recursos humanos, econômicos, sociais, físicos nela envolvidos, idealizando e realizando programas e projetos comuns.

O Sistema Nacional é a grande teia que vai unir as bacias Culturais [...] dando-lhe personalidade e capilaridade neste país continental. (D2, p. 6)

Seguindo a lógica da conciliação de interesses, as relações entre as partes do sistema recebem um tratamento gerencial pela ênfase na caracterização dos “recursos”, inclusive tratando a dimensão humana como tal (*colocação* e *significação*). A base conceitual da construção dessa política está impregnada pela linguagem e lógica pelo referencial funcionalista-sistêmico que trata a dimensão humana e o poder como uma parte e recurso do sistema e não as dimensões fundamentais na explicação da direção histórica.

Já no trecho abaixo, o discurso diagnostica e reforça, usando *tom/modo* declarativo, uma ampla mudança no plano institucional do campo das políticas públicas de cultura e que as ações desse governo estão respondendo plenamente as deficiências históricas do campo da cultura. Ao citar as características das duas políticas públicas propostas, atribuem centralidade a possibilidade de proporcionar “financiamento adequado”.

Após longa história de política cultural marcada pela irregularidade e instabilidade, propõe-se agora a dar um salto qualitativo, alcançando nesse setor novo patamar conceitual e de gestão institucional. Uma política cultural de centralidade perante o conjunto de políticas públicas, que seja permanente, abrangente, pública, democrática, descentralizada, integrada e conectada com o mundo, será conquistada com a instituição do primeiro *Plano Nacional de Cultura* e de um *Sistema Nacional de Cultura*, com financiamento adequado. (D3, p. 12)

[...] Sistema Nacional de Cultura, instrumento operacional dessa nova concepção de gestão pública de cultura. (D3, p. 13)

Já o texto do Ministro Gilberto Gil (abaixo) constrói a idéia de participação como um diálogo e ‘escuta’ do Ministério as exigências da sociedade (*significação*) e com *ethos/estilo* que apela à emoção ao significar a relação do Estado com a Sociedade. Construindo uma idéia de abertura a ampla participação especificamente nessa gestão pela ligação emotiva.

É o que Ministério tem escutado, ao dialogar, nestes quatro anos, com o coro democrático e plural da sociedade brasileira, cada dia mais exigente do exercício dos direitos de acesso à cultura e à educação. (D4, p. 6)

Para assegurar um processo dinâmico, nossa gestão vem sendo formulada e executada numa perspectiva muito além dos gabinetes: no espaço público.

Nos voltamos para a construção de novos paradigmas de políticas. [...] Esperamos, assim, encerrar um ciclo de descompromisso do Estado para com o desenvolvimento cultural do Brasil. (D4, p. 6-7)

As ações do governo são apresentadas, no trecho abaixo, partindo da *pressuposição* que a política cultural é transformadora e, num *modo* imperativo, reforça-se a idéia de que a política precisa de espaços, adjetivados (*colocação*) como “institucionais” e “de entendimento e decisões”. A partir dessa caracterização o texto é construído para indicar que automaticamente (*pressuposição*) a política pública proporciona deliberações compartilhadas e participativas, ausência de conflito na construção da política. Toda a argumentação é reforçada por uma pretensão de verdade (*modalidade*).

Para viabilizar esta política cultural transformadora, era imprescindível estabelecer as bases para um novo arranjo institucional, novos aparatos regulatórios e legais, novos espaços institucionais para a formação de entendimentos e tomada de decisões, novos e confiáveis sistemas de referência nacional para o compartilhamento de responsabilidades, para o planejamento de metas e para a afirmação de direitos.

Espaços de entendimentos e decisões para a construção da política cultural estão emergindo de processos participativos, confirmando a porosidade democrática do Estado. É o caso das Câmaras Setoriais do Livro e Leitura, da Dança, do Teatro, do Circo, da Música, das Artes Visuais e do Conselho Superior de Cinema, criações desta gestão e nas quais realiza-se a deliberação participativa e compartilhada de políticas públicas para os setores e atividades culturais. (D4, p. 14)

Já em outro trecho (abaixo) é possível desvendar as bases conceituais que fundam as ações e o entendimento do Ministério sobre o SNC, a partir da identificação da *intertextualidade constitutiva* com as perspectivas funcionalista e da autopoieses⁷³. Por isso, na lógica do funcionamento do Sistema está imbuída à idéia de que pela auto-regulação ter-se-á uma autonomia e pretensa neutralidade política no atendimento às demandas, e com isso eliminarão os laços pessoais que fundamentam a tradicional política de balcão de negócio.

O desmonte do balcão de negócios só se completa com a qualificação dos agentes culturais, fazendo com que o sistema se auto-regule por meio da incorporação e adesão aos procedimentos transparentes, impessoais e democráticos e dos critérios que dão especificidade às políticas públicas.

O MinC pautou sua atuação pela absoluta observância aos preceitos constitucionais que regem a administração pública. O diálogo com os diversos segmentos e o perfil republicano no trato da coisa pública fortaleceram a legitimidade do Ministério como agente central na formação de entendimentos e na implementação compartilhada de soluções. (D4, p. 14-15)

⁷³ “Os organismos vivos manejam o sistema por autopoiese auto-organizada de maneira mais complexa que os sistemas mecânicos, conseguindo diminuir, com êxito, a complexidade do entorno. A especificidade do sistema social consiste em que se auto-regula auto-referencialmente, graças à produção de uma estratégia específica de sentido. Cada subsistema também se regula autopoieticamente.” em Misoczky (2003a, p. 7).

A metáfora sistêmica é outra vez usada, de maneira sutil, quando se faz um paralelo do país com corpo ou organismo humano. No trecho seguinte, o Ministério assume a posição de principal agente invocador da cultura, utilizando um *Ethos/Estilo* sutil para falar das relações de poder Estado-Sociedade, como se o agente para fazer “brotar” ou semeador da cultura fosse o governo, de alguma forma pressupondo que não havia uma construção histórica anterior a esse governo (*pressuposição*).

Este é o sentido do “do-in antropológico” promovido por políticas, programas e ações: massagear pontos vitais — mas momentaneamente adormecidos — do corpo cultural do país. Avivar o velho e aticar o novo, porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. A partir desse processo, é possível fazer brotar de baixo para cima, a diversidade de nosso território, a força simbólica de muitas culturas que fazem a singularidade complexa do Brasil, [...] (D4, p. 7)

Apesar de, no trecho acima, ressaltar-se que a construção da política aconteceu de baixo para cima, argumenta-se que isso é resultado de uma mudança na postura do Estado, indicando a pretensão de verdade (*modalidade*), que a sociedade só mudou porque esse governo mudou o Estado.

Já no trecho abaixo, usa-se outro elemento da metáfora do organismo humano, ao citar a idéia da fisionomia do Ministério. Com o paralelo do Ministério como uma casa, constrói-se uma imagem personificada da abertura das portas da gestão para “todos” (*pressuposição*).

Ao gerar um intenso diálogo com a sociedade, iniciado em 2003, mudamos a postura do Estado, na sua dimensão cultural. Alteramos a fisionomia centralizadora e abrimos as portas do Ministério da Cultura para todas as vozes e performances, para comunidades locais, para as vanguardas, para os grupos culturais, os artistas, intelectuais e produtores culturais. Uma abertura para todos os públicos que fazem e vivem a cultura. Hoje as portas estão abertas, a casa é de todos: a casa dos que pensam e fazem o Brasil. Já é possível projetar um novo Estado, que assuma suas responsabilidades intransferíveis com o desenvolvimento cultural. (D4, p. 7)

Na consideração (abaixo) sobre a palavra-chave que guiará o segundo mandato, o Ministro escreve sobre ‘acesso’ e explicita o que as ações do Ministério construirão, para isso se coloca como um ator externo (*metadiscorso*), reforçando o argumento de que efetivamente realizará o que está propondo.

No primeiro momento da gestão, uma idéia poética me veio à mente, como síntese do que queríamos pensar sobre a cultura: “O povo sabe o que quer, mas também quer o que não sabe”. Hoje esse crecente acesso de todos tem gerado, inclusive aos que conviviam em ambientes mais cultivados, uma possibilidade nova de ver e ouvir o que não era conhecido. Em breve esperamos que o conhecimento mútuo de todos gere a possibilidade de

acesso maior ao repertório da diversidade cultural de toda a humanidade. Um acesso universal. (D4, p. 7)

O discurso do Ministério é construído para ressaltar a importância atribuída a uma aproximação maior da sociedade na construção das políticas públicas, propõe-se partir da metáfora sistêmica para alcançar uma pretensão de neutralidade e impessoalidade na relação com a sociedade e como um meio de conciliar os diferentes interesses. Interpretamos que a partir dessa pretensão está uma das maiores contradições na proposta da política participativa do governo federal, concretizada na organização do Sistema Nacional de Cultura. Não é negando as relações políticas que existem nas relações Estado-Sociedade e na construção das políticas, que se resolverão os problemas de personalismo, autoritarismo, dirigismo, que historicamente permearam essa relação no campo da cultura. O problema não está só nas estruturas (canais institucionais, de participação e financiamento), nem só na cultura dos sujeitos ou governo que está no poder em determinados momentos da história, mas permeia essa relação. Olhar para um ou para outro isoladamente pode criar profundas distorções nas pretensões de mudança da construção histórica do campo.

De forma geral, entende-se que a construção discursiva do Partido dos Trabalhadores sobre a participação da sociedade na formulação das políticas, desde o primeiro programa de governo até o segundo programa, foi permeada por uma inflexão conservadora nas bases e origens intertextuais do conceito. Essa inflexão é evidente também no diagnóstico da problemática nacional da cultura, na visão de cultura e de política pública construídas nos documentos. Percebe-se que, embora já existisse no primeiro programa de governo, a visão funcional e institucional da participação tornou-se preponderante nos últimos textos e ocultou a dimensão política da gestão e participação, direcionando as ações para busca do auto-equilíbrio. A participação enfocada no plano institucional, carregou de formalidade as relações entre Estado e Sociedade e delineou um padrão de relações de participação acontecer mais burocrático. Por isso na interação do Estado com a sociedade, identifica-se prioritariamente os agentes formais e hierarquicamente organizados, enquanto os outros agentes políticos como os movimentos sociais, que não usam a estrutura de representação fixa ou hierárquica, nem formalizada de organização, são desfavorecidos por essa ótica do processo de participação. Ao mesmo tempo em que o discurso propõe a ampliar o escopo e qualidade da participação, produz outras limitações na relação Estado-Sociedade, mas justificadas pelo objetivo de superar a estrutura personalista e clientelista e até burocrática (no sentido de ineficiente e ineficaz), para instalar uma estrutura sistêmica, mais fluída e auto-regulada. Mesmo propondo a superação da burocracia, mas encobertos pelo rótulo do auto-

gerenciamento do sistema, manteve-se na essência a “[...] naturalização dos fenômenos, o que remove qualquer possibilidade de construção intencional por parte dos sujeitos que, aliás, estão ausentes como seres criativos e dotados de desejos.” (MISOCZKY, 2003a, p. 12).

7.4 Síntese da Análise discursiva da ‘nova’ Proposta de Gestão e Políticas Públicas Culturais

Neste tópico do trabalho apresentam-se trechos que evidenciam de forma mais contrastante a mudança no discurso sobre a gestão e as políticas públicas entre o primeiro e o último programa de governo.

Um dos pontos que marca uma diferença entre os textos é a palavra-chave que os guia. No primeiro programa a palavra usada foi “Reconhecimento”. No trecho seguinte, expõe-se a situação de exclusão e de desigualdade na realidade do país e a cultura recebe a *significação* de meio político de reconhecimento dos direitos iguais e, com um *tom/modo* imperativo, permite superar as diferenças e situação de exclusão.

O que está em jogo aqui – e a política cultural passa a ter papel central de denúncia e esclarecimento – é que pensar em redistribuição ou em equidade de oportunidades de renda significa, antes de tudo, reconhecer o outro como sujeito pleno, de direitos iguais. Redistribuição e justiça estão intimamente ligadas ao movimento de reconhecer e, nesse sentido, a cultura na sua ação política cumpre o papel de tornar isso possível, de incluir num plano de “dignidade igual para todos” segmentos diversos e tradicionalmente marginalizados. (D1, p. 15)

Já no trecho abaixo, a cultura é associada a desenvolvimento e para que isso ocorra julga-se imperativa (*tom/modo*) a necessidade de uma reforma no aparato de governo. Essa reforma viabiliza descentralização que acontece mediante um debate com a sociedade significada (*significação*) como diversos grupos, e em primeira instância com os empresários. No texto a direção da agenda de debate é estabelecida pelo governo, mas se ocultando pelo uso do “convém” (*Ethos/estilo*). Faz-se uma *nominalização* do processo de organizar como “instrumento legitimadores da participação social e comunitária”, obscurecendo a responsabilidade por essa ação. Contudo, ressalta-se a necessidade de instituir a participação para viabilizar o desenvolvimento pela cultura.

No caso do Brasil, a aposta na via da cultura como possibilidade de desenvolvimento impõe uma ampla reforma do aparato nacional de cultura, com a proposta de estruturas intermediárias entre estados e municípios e governo federal. A inclusão de um orçamento condizente com esse esforço na LDO e a luta pela reforma administrativa devem ser travados desde o

primeiro dia do novo governo. A descentralização regional deve implicar na institucionalização de fundos regionais, que podem ser fomentados através dos mesmos subsídios fiscais que hoje financiam projetos isolados nas grandes metrópoles, e na participação proporcional de estados, municípios e governo federal. Para isso, é importante promover o debate amplo na sociedade, convidando a participar os setores empresariais, os poderes públicos, artistas e produtores e a sociedade como um todo. No entanto, convém partir para esse debate como uma noção estratégica clara do que se pretende fomentar e desenvolver. [...] mediante a extensão dos serviços públicos de cultura com a organização de instrumentos legitimadores de participação social e comunitária, da formação e qualificação de agentes e gestores capazes de formularem e empreenderem projetos e planos de ação, do diagnóstico e da avaliação permanentes, de um rol de instrumentos financiadores diferenciados e suficientes em volume de recursos. (D1, p. 17-18)

Em outro trecho (abaixo), explicita-se a preocupação em mostrar a fonte de experiência prática dos gestores, para isso estabelecem *intertextualidade manifesta* com as propostas práticas apresentadas na construção do programa de governo, que o caracterizam como um processo participativo, que não ficou confinado aos gabinetes ou aos técnicos (*metadiscorso*).

Fixadas as diretrizes, o calendário e o método, dos debates nas diferentes regiões do Brasil, do acúmulo teórico e político realizado pelo partido, da elaboração dos grupos culturais, das experiências concretas de nossas administrações populares e da colaboração voluntária de estudiosos das questões culturais, recolhemos um corpo de propostas viáveis para a formulação de uma política nacional e democrática de cultura concebida como um direito básico do povo brasileiro. (D1, p. 18)

Já no trecho do último programa de governo (abaixo), do secretário executivo do Ministério Juca Ferreira, há uma tentativa de redefinir o papel do Estado (*significação*), não no aspecto da sua abertura para sociedade como no primeiro programa, mas no seu papel no desenvolvimento cultural (*colocação*) termo que se torna recorrente no segundo programa de governo. O trecho abaixo marca fundamentalmente a colocação do adjetivo “cultural” junto a palavra desenvolvimento, que permeou todo o documento, dando centralidade a cultura como solução dos problemas do desenvolvimento do país. Apresenta-se o Estado como agente que tem a solução para os problemas e tem capacidade de investir em políticas que trabalham a diversidade, inserindo o país no contexto internacional. Usa-se uma *antítese* para reforçar a pressuposição de que é preciso definir o papel do Estado e que o problema está nisso. Reforça-se na última afirmação a preocupação de pensar a cultura, não apenas no aspecto interno da nação, mas na sua importância na geopolítica internacional.

O Governo Lula marcou uma diferença profunda em relação a seus antecessores ao redefinir a missão do Ministério da Cultura como formulador e promotor de políticas de desenvolvimento cultural e ao tratar a

cultura como vetor e catalizador do desenvolvimento social e econômico do Brasil. [...]

As razões desse descaso progressivo de governos anteriores frente à cultura brasileira são múltiplas. Começam na dificuldade de definir o papel do Estado, sua importância para o desenvolvimento cultural – tornando difícil, senão impossível, a criação de políticas realmente eficientes e lúcidas, a partir do interesse público, capazes de valorizar nossa diversidade cultural e afirmar os interesses nacionais no mundo globalizado. (D4, p. 8)

Esse reforço da importância do Estado é evidenciado no trecho seguinte, quando se usa um *Ethos/Estilo* persuasivo para definir o Estado como principal responsável pela a realização do desenvolvimento cultural. Nesse sentido, a cultura é definida em última instância e metaforicamente como uma “economia poderosa” (*significação*).

Cabe ao Estado, pois, promover e estimular o desenvolvimento cultural da sociedade. O governo tem chamado para si uma responsabilidade intransferível. É uma questão de missão e compromisso público com o desenvolvimento do país e com a qualidade de vida da população. Trata-se de uma compreensão da cultura como dimensão simbólica da vida social, como direito de cidadania, direito de todos os brasileiros e como uma economia poderosa, geradora de ocupação e renda.

Criar, fazer e definir obras, temas e estilos é papel dos artistas e dos que produzem cultura. Escolher o que ver, ouvir e sentir é papel do público. Criar condições de acesso, produção, difusão, preservação e livre circulação, regular as economias da cultura para evitar monopólios, exclusões e ações predatórias, democratizar o acesso aos bens e serviços culturais, isso é papel do Estado. (D4, p. 9)

Neste trecho acima é possível identificar a impregnação da metáfora de sistemas usada ao considerar a gestão da cultura e suas partes divididas em papéis bem delimitados, reforçando a afirmação com um *tom/modo* imperativo.

No ponto em que o governo faz as propostas para o segundo mandato fica evidente a importância que o conceito de desenvolvimento alcançou na área da cultura. A começar pelo título do Programa que evidencia que as ações da área orientar-se-ão impreterivelmente pela ótica do desenvolvimento, e o aspecto qualitativo deste depende da cultura. Cabe questionar, mesmo com a adjetivação cultural ao conceito desenvolvimento, até que ponto muda-se efetivamente a lógica economicista que permeia hegemonicamente esse conceito.

No trecho abaixo, identificou-se o uso de *Tom/modo* de argumentação vago e amplo para apresentar a importância e os desafios pensados na proposição do programa de governo. Além disso, apresenta-se uma posição bastante reformista da situação, usando termos como “acelerar” e “melhorar”, “perenizados” (*excesso de palavras*), ou seja, de manutenção e melhoria da situação atual (*significação*), não mais questionado o *status quo* como se fazia no primeiro programa de governo.

O Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil deverá assegurar a continuidade, a ampliação e a consolidação do processo que o MinC vem construindo. A política cultural deverá estar inserida em um projeto nacional de desenvolvimento, cujo desafio maior é o de acelerar o crescimento sustentável e gerar uma melhor distribuição de renda. Os avanços sociais, políticos e culturais precisam ser institucionalizados e perenizados, para que novos ciclos regressivos não venham a erodir os avanços, zerando novamente o jogo e sacrificando processos históricos. (D4, p. 37)

No outro trecho (abaixo), mantém-se a adjetivação do desenvolvimento pela cultura (*colocação*) e o governo propõe fazer inclusão pelo mercado, pressupondo que isso possibilitaria a auto-sustentabilidade do país (*pressuposição*). Também ao falar de democracia cita-se a idéia de melhoria, não mais de reconstrução (*significação*). Mais uma vez a cultura é significada como um meio para desenvolvimento.

O desafio é construir um mercado consumidor de massas, que represente inclusão e possibilite a auto-sustentabilidade do país. Construir um desenvolvimento que considere a sustentabilidade ambiental, o aprimoramento da nossa democracia e o aprofundamento da justiça social. A cultura é uma ferramenta eficiente e poderosa para a redução das desigualdades e para a universalização de conquistas de qualidade de vida, permitindo o desenvolvimento das capacidades cognitivas, da inventividade e do discernimento crítico por parte da população. (D4, p. 37)

Já nesse outro trecho abaixo, a ênfase da política cultural muda de uma dimensão mais qualitativa para o âmbito quantitativo (*significação*) através da ampliação do arcabouço institucional. Isso confirma a mudança do Partido dos Trabalhadores que ao chegar ao poder no Estado tornou-se mais conservador e propõe apenas melhorias ou ampliações do que foi realizado no primeiro governo, quando indicava necessidade de mudanças mais profundas e estruturais.

Em muitos aspectos da política cultural, o que hoje é uma pequena atuação simbólica terá que ganhar escala e amplitude para cumprir seus objetivos. É preciso dotar esse processo de inovação de uma ossatura institucional adequada, fazendo surgir uma estrutura de Estado sob um processo vivo de ampliação de horizontes, de liberação de forças sociais e simbólicas, para que a imaginação não sirva exclusivamente à fantasia dos mundos possíveis, mas seja a construtora de realidades efetivas entre nós. (D4, p. 37)

Essa mudança de postura do PT é evidenciada também no trecho (abaixo) que trata da questão da participação social. Usa-se um *tom/modo* imperativo para firmar o compromisso de representar as bases do movimento que construiu as formas de participação, ao mesmo tempo que o Partido se coloca na vanguarda desse movimento (*significação*).

Para isso, este Programa deve ser a expressão do caráter diversificado e multidimensional da cultura brasileira, em termos de uma afirmação de políticas públicas para o Estado e de ativação de redes sociais de produção, difusão e recepção cultural. Terá que traduzir o movimento por mudanças

que ganhou força nos últimos anos da vida republicana e que teceu novas formas participação e responsabilidade civil. Dado o seu caráter democrático e dinamizador, a diversidade cultural brasileira, em suas múltiplas dimensões, deve ser um dos eixos estratégicos do projeto nacional de desenvolvimento.

Outra mudança no discurso, que de alguma forma abordou-se anteriormente, é demonstrada no trecho seguinte, quando se evidencia a preocupação em afirmar um projeto para o país a partir de um contexto internacional. A cultura mais uma vez é significada como um meio de diálogo e relações exteriores, antes do aspecto econômico.

O Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil terá também que pensar o país no contexto de uma América do Sul integrada, num processo que se demonstra possível antes pela cultura do que pela economia e pelas infra-estruturas. Muito mais que Latina, essa América do Sul se mostra múltipla, também afro-descendente e também ameríndia, investida de uma consciência pós-colonial e de uma vontade de ser mais do que a alteridade possível do Ocidente. Este *Programa Cultural* passa, portanto, por aprofundar nossa política de inserção internacional não subordinada, articuladora das relações Sul-Sul. [...] (D4, p. 37)

Ressaltar, na frase acima, em *tom/modo* declarativo que a inserção internacional acontecerá de forma “não subordinada”. Questiona-se, que apesar de declarar essa intenção, até que ponto isso se reflete no corpus discursivo ou é um aspecto pontual e por isso uma estratégia discursiva de ocultação das efetivas intenções.

Apesar de no outro trecho (abaixo), o governo posicionar-se num enfrentamento dos “oligopólios financeiros”, ao construí-los como inimigo, apresenta uma solução baseada num *excesso de palavras* e por *pressuposição*, que de forma geral não mostram um caminho para esse enfrentamento, indicando apenas algumas melhorias e adaptações.

Passa por enfrentar a lógica rentista e especulativa de oligopólios financeiros de nosso tempo, que buscam naturalizar nas mentes uma imaginação consumista e normatizar em instituições idéias de que a vida deve ser regrada exclusivamente pelo mercado — interno e externo — e suas dinâmicas auto-suficientes. Tal enfrentamento traduz-se na adoção de perspectivas que implicam na afirmação e universalização de direitos, a geração de emprego com melhoria das relações de trabalho, na distribuição de renda e poder econômico, no estímulo à produção e à economia sustentáveis, em maiores investimentos públicos em saúde, educação, cultura, tecnologia, comunicações, esporte e infra-estrutura para beneficiar toda a população. Algo que expressa em termos contemporâneos uma idéia há muito formulada e um desejo de realização humana: a democratização do acesso aos meios de produção, aos veículos de difusão e às condições de fruição da cultura. Uma cultura que não é só produto, mas é valor vivo dos processos, dos serviços e dos bens culturais, uma cultura que é a forma da ampliação de condições estruturais para o desenvolvimento brasileiro. (D4, p. 38)

Nos dois últimos períodos do trecho anterior retoma-se a proposta de ampliar o acesso, pela via da democratização, tratando o texto de maneira distanciada, situando-se acima ou fora do discurso (*metadiscurso*) para dar mais força externa ao argumento. Também faz-se uma *significação* do conceito de cultura, utilizando a *antítese* para reforçar a idéia de que cultura não é o produto, mas o meio de desenvolvimento.

Na proposta do primeiro governo evidenciada no trecho abaixo, ainda que confinadas ao eixo Economia da Cultura, identifica-se duas ações que são contraditórias com os objetivos declarados no ideário, mas que já propõem usar a diversidade cultural como um produto que poderia ser comercializado na indústria do turismo.

[...] deve receber o apoio do setor público como um elemento estratégico na modificação da imagem do Brasil frente às outras nações; [...] financiar programas e projetos que contribuam para a afirmação da diversificada identidade cultural brasileira será uma alternativa eficaz para articular a comercialização de bens e serviços culturais com a indústria do turismo e, ao mesmo tempo, contribuir para modificar a imagem negativa do Brasil frente a outros países, retirando-o do mapa do turismo sexual, que hoje nos envergonha, incluindo-o no do turismo cultural, que nos orgulhará, além de trazer mais divisas beneficiando toda a cadeia produtiva da cultura. (D1, p. 20)

Na realidade a proposta de trabalhar a cultura como meio de desenvolvimento, em conexão com a atividade turística se coaduna com a proposta atual de trabalhar a cultura com desenvolvimento sustentável. No entanto, o que era secundário no discurso do primeiro programa de governo tornou-se dominante no discurso do último governo, a relação entre cultura e desenvolvimento estabelecida como apenas um eixo de ação no primeiro, tornou-se a base do discurso do novo programa, preponderou em todo o texto, inclusive estabelecendo um novo conceito, desenvolvimento cultural (*criação*).

Além disso, o enfoque do primeiro programa foi sobre a realização da inclusão cultural para, de alguma forma, enfrentar e resolver os problemas internos do país. No último programa de governo identifica-se uma preocupação de utilizar a cultura como meio de resolver a falta de um projeto nacional, sobretudo no que diz respeito à inserção do Brasil no cenário internacional. Sem dúvida já havia uma preocupação do governo com desenvolvimento desde o primeiro programa, em que se tentou sempre associar a dimensão cultural como aspecto qualitativo do crescimento econômico. Essa preocupação com desenvolvimento torna-se mais evidente e preponderante no segundo programa de governo que se baseia num contexto de referência internacional, e apesar de declarar a intenção de não se desenvolver de maneira subordinada, adota-se estratégias que o aproximam dessa lógica subordinada como o reconhecimento da cultura como uma vantagem comparativa do Brasil

em relação aos outros países. Com isso, sobrepõe-se a noção de cultura como um ativo econômico do que como um processo histórico de autodeterminação dos povos. Nessa visão a cultura é usada como um capital (recurso de poder) para inserir o país no mesmo patamar de desenvolvimento dos outros países, ou seja, coloca-se a cultura como um dos vetores do desenvolvimento em adequação ao discurso da agenda internacional de desenvolvimento sustentável como isso fosse uma negação da lógica economicista predominante nas estratégias de desenvolvimento. Entretanto, Olivo e Misoczky (2003, p. 13) explicam que, mesmo na lógica do desenvolvimento sustentável, é o poder econômico, na sua vertente neoclássica, que pauta o conceito e ações de sustentabilidade que definem o que é o espaço do meio ambiente na vida política, social e econômica.

A Análise de Discurso Crítica permitiu que se identificassem importantes conquistas no tratamento da cultura e uma visão ampliada das políticas públicas, que mudaram a lógica hegemônica estabelecida nos anos 90 com as leis de incentivo. O Estado reconheceu e valorizou, em parte, a construção histórica e cultural dos movimentos e organizações culturais, que atuaram de forma independente e contestaram o que estava estabelecido como dominante nas políticas públicas de cultura. Existia no primeiro programa de governo, ainda que de forma limitada a intenção de explorar a nossa riqueza e diversidade cultural como um ativo econômico, mesmo assim, ainda que mais voltado para resolver os problemas internos do país.

De forma geral, identifica-se nos discursos que caracterizam a gestão de cultura do atual governo um reconhecimento de diversas outras formas de participação, não só em relação à pluralidade dos segmentos culturais. Também se mudou a possibilidade de participação, ou seja, de quais agentes dentro dos segmentos (produtores x artistas, criadores) definem a pauta das diversas questões ligadas à cultura, que não são só restritas à produção e ao retorno econômico como aconteceu na década de 90. Essa ampliação da noção de políticas públicas culturais e participação da sociedade é, em grande parte, resultado de uma mudança nas posições de poder do campo e reconhecimento das mais diversas manifestações culturais e participação mais ampla de agentes na construção e também como objeto das políticas públicas culturais.

Apesar do segundo programa de governo apresentar elementos intertextuais com o primeiro, este foi elaborado a partir das experiências de participação da sociedade e daquele só participaram um centro de estudos estratégicos e os gestores públicos, denotando uma mudança de orientação inclusive da abertura para participação da sociedade desde a construção do texto. Ganha destaque no segundo texto a estratégia de conectar a cultura com

desenvolvimento. Nisso desmistifica-se que não existe uma ruptura com os padrões de exploração econômica da cultura, na realidade é muito mais uma adequação a uma nova forma de pensar o trabalho, numa ótica diferente da concentração dos lucros que caracteriza a indústria cultural de massa.

Na indústria cultural, assim como na indústria de bens e serviços, buscaram-se outras formas de conectar as manifestações culturais ao gosto dos consumidores que estão procurando, em certa medida, uma forma diferente de consumir cultura, se distanciando dos apelos às massas, identificando-se cada vez mais com o singular, o exótico e o peculiar nos produtos culturais. A questão é até que ponto essa nova proposta de desenvolvimento cultural, de vender a cultura como produto de exportação, e que propõe superar a lógica da indústria cultural de massa pela descentralização da produção cultural em micro e pequenos empreendimentos, pode efetivamente promover padrões mais igualitários de distribuição de ganhos ou mudar a forma de acumulação no universo da cultura. Fazendo uma analogia com o mundo do trabalho, a anunciada mudança não trouxe ganho para os trabalhadores, mas mudou a forma de acumulação, que se tornou mais flexível e o controle mais sutil e oculto.

A seguir apresenta-se uma síntese do que se identificou como definições e conceitos dominantes no campo nos governos da década de 90 (1ª Coluna). Na segunda coluna estão as definições dos movimentos e organizações culturais que se opuseram aos governos da década de 90 e contribuíram, de alguma forma, na construção do discurso do Partido dos Trabalhadores. Na terceira coluna está o discurso do PT, em que se percebe uma adaptação da proposta dos agentes sociais (da 2ª coluna) para atender aos interesses do Partido de manter-se e galgar posições dominantes de poder.

Categories	Governos do Anos 90 em PE	Movimentos e Organizações Culturais	Discurso Minc e Sistema Nacional de Cultura
Agentes	Governo do Estado - Joaquim Francisco, Miguel Arraes e Jarbas Vasconcelos	Movimento Mangue e das Periferias e organizações culturais	Partido dos Trabalhadores, inspirado nos municípios e representantes da sociedade
Noção de Política Pública	leis de Incentivo e ações de proteção e assistência à cultura indefesa (sem apelo de mercado)	ações estruturadoras para a mudança dos mecanismos de dominação do capitalismo (mercado, indústria, mídia, etc.) do campo da cultura	ampliação do escopo das ações do Estado para trabalhar a cultura como meio de inclusão social
Ações interessadas em	produzir eventos, voltados para turismo; dar assistência a cultura popular; e promover a Cultura popular como produto turístico	ampliar conhecimento, capacidade crítica e política dos agentes culturais	inclusão cultural e ampliação do acesso à cultura, democratização de informações e inserção dos excluídos no mercado cultural
Participação	dos técnicos, produtores, intelectuais identificados com a proposta do governo;	dos artistas e todos outros envolvidos com atividade cultural	dos gestores públicos, intelectuais, artistas e produtores de cada segmento da arte
Como	(para) o povo como objeto da política e esta como um direito concedido (dádiva)	(pelo) povo como agentes de construção cotidiana da política e esta como um direito (conquistado)	(com) o povo como receptor e ator coadjuvante da construção da política e esta como direito (instituído)
Estratégia Política	Predominante Política institucional e personalista	Predominante Infra-política	Predominante Política institucional com traços infra-políticos
Estratégia de Organização	Predominante Hierárquica e Formal - Entidades representativas, empresas e sociedade civil organizada	Predominante Não-Hierarquia e informal - Movimentos Culturais e organizações	Predominante Hierárquica e Formal estabelecida pelos espaços públicos estatais e não estatais
Onde	Predominante no Estado (editais, concursos, eventos, conselhos, órgãos de governo)	Predominante na Sociedade (comunidades, redes comunitárias, movimentos) e Estado (espaços participativos)	Espaços Estatais (conselhos, Conferências) ou Para-Estatais (Fóruns, seminários, etc.)
Tipo	eleitoral, assistencialista, corporativa e gerencial	Política com traços de cidadã e de novo tipo	Cidadã com traços corporativos e gerencial
Interessada (Lógica) e Objetivo	em manter o <i>status quo</i> e obter retorno pessoal, político, eleitoral e econômico; promover desenvolvimento numa lógica concentradora	em transformar realidade (cidade, meios de comunicação) através da negociação, conquista de cidadania e autopromoção; buscar um projeto de desenvolvimento autônomo	em melhorar situação social (através das políticas públicas e reformas), implementando regras democráticas, controle do poder e da burocracia e uma cultura democrática, promover desenvolvimento sob a lógica sustentável, que baseia a idéia de desenvolvimento cultural
Capital Cultural (ter acesso a participação)	ligado à produção que desse algum retorno econômico (atrações internacional, nacional - MPB e axé); erudição da cultura popular; a cultura popular vendida como produto local exótico e genuíno	manifestações culturais diversas voltadas a denúncia das condições sócio-econômicas e com propostas de transformação política e social	Todas as manifestações culturais e artísticas do erudito ao popular, com ou sem apelo comercial, atender a pluralidade das demandas, que representem inclusão social e cidadania

Quadro 4 (7) - Síntese das Definições Dominantes no Campo

Fonte: elaboração própria, baseada no contexto e análise crítica do discurso

8 Reflexões finais ... algumas conclusões ainda em construção!

A Constituição Federal de 1988 mudou as regras do jogo democrático, mas na prática o *habitus* dominante e os capitais que definiam a participação na construção das políticas públicas de cultura mantiveram os técnicos e os intelectuais em posição privilegiada. Com a instituição das leis de incentivo fiscal, as empresas tornaram-se importantes agentes na decisão sobre o uso dos recursos públicos, oriundos de isenção fiscal. As produções culturais incentivadas pelas empresas visavam atingir grandes massas para atender às estratégias de marketing e proporcionar retorno de imagem, que indiretamente propiciariam algum retorno econômico. Subjacente a essa lógica, os produtores culturais, empresários da cultura, dominavam a técnica de elaboração de projetos e realização desse tipo de evento. Eles estabeleceram-se de maneira dominante nos poucos espaços de participação da sociedade (Comissões, editais de concursos, captação de financiamento direto com empresas), incutiram e reforçaram sua lógica de projetos na formulação de editais, em última instância, e na condução da gestão pública e construção das políticas públicas para área.

Nessa mesma época (Anos 90) os movimentos culturais, nomeadamente, o Movimento Mangue e das periferias de Recife mudaram a cena cultural da cidade e obtiveram reconhecimento nacional. No início essas manifestações culturais agiam com autonomia, independentes de incentivos públicos e usavam, sem se submeter, os mecanismos de mercado para propagar suas idéias. Ao obter reconhecimento nacional e internacional, o Movimento Mangue conseguiu apoio dos poderes públicos locais, mesmo com divergências políticas e estéticas com os governantes.

O Movimento Mangue estabeleceu, com as culturas populares, uma relação de criação e reconhecimento, que as colocou no foco das políticas públicas, propondo um rompimento com a relação assistencialista entre o governo e essas manifestações, que eram alijadas do financiamento direto e indireto pelas leis de incentivo. Nesse período o país era regido por regras democráticas, mas o campo da cultura tinha como plataforma (regras do jogo) as leis de incentivo que o tornou mais vulnerável às mudanças no campo econômico, pois o poder de decisão sobre o incentivo às manifestações culturais concentrava-se cada vez mais nas

empresas. Antes as empresas de base industrial e depois os bancos e instituições financeiros tornaram-se os principais agentes culturais, sobrepondo-se aos governos locais. O campo da cultura tinha pouca autonomia, pois as mudanças nas posições de poder e na orientação das políticas estavam diretamente subordinadas às mudanças no campo econômico.

Em Pernambuco, esse quadro começou a mudar com as ações do Movimento Manguê que romperam com a lógica de desigualdade/exclusão social que impede muitas expressões culturais sem apelo comercial de sobreviverem e divulgarem-se. Essa movimentação no circuito cultural do Estado pressionou as forças políticas dominantes no governo a mudar, ainda que aos poucos, o foco das produções culturais de grandes eventos para as manifestações culturais reveladas pelo Movimento Manguê e das periferias, inclusive algumas que estavam no ostracismo.

No entanto, os dirigentes políticos do Governo de Jarbas Vasconcelos, logo perceberam que a valorização e trabalho de algumas manifestações culturais como objeto de políticas, renderia não só retorno político, mas se trabalhadas como produto cultural para o turismo, dariam um retorno econômico rápido, pois já tinham reconhecimento nacional e internacional. Essas políticas trataram essas manifestações culturais como um símbolo cultural genuíno e exótico do Estado, esvaziando-as de sentido histórico e identitário, muitas vezes, de luta e contestação de opressão e desigualdades. Com isso, esse governo procurou associar o reconhecimento das mudanças culturais construídas pela sociedade como uma “grande” obra do Governo.

O mesmo governo, em 2003, foi protagonista da extinção do Mecenato como mecanismo de incentivo, declarando a intenção de resolver as distorções e fraudes na captação de recursos. Estabeleceu o FUNCULTURA como único mecanismo da lei de incentivo de captação dos recursos que seria feita exclusivamente pelo Estado. No entanto, manteve-se os mesmos tramites para o julgamento de projetos e a comissão julgadora era composta predominantemente por produtores culturais nomeados pelo governador. O planejamento, produção e execução dos projetos governamentais, normalmente, grandes eventos era realizado por produtores de confiança dos gestores públicos, que selecionavam manifestações culturais locais que proporcionassem retorno (reconhecimento) simbólico e ganho econômico, atrelados à imagem do Governo. A produção cultural financiada pelo Estado continuou permeada por uma orientação mercadológica que não era somente selecionada pelas empresas, mas pelos produtores culturais escolhidos pelo governo.

Os dirigentes políticos conseguiram sob o manto da justificação técnica (da equalização na distribuição de recursos e facilitação na captação dos recursos para os

produtores) obter além de mais retorno simbólico no apoio à cultura, também estabelecer um controle efetivo sobre como e que manifestações culturais seriam financiadas no Estado. Apesar dessa mudança no SIC estadual, aparentemente, ir de encontro aos critérios mercadológicos de financiamento à cultura estabelecidos no mecenato, não consideramos que houve uma efetiva mudança na orientação das ações culturais, já que os critérios de seleção dos projetos, a própria lógica de projeto, os tramites e os espaços de participação estão impregnados pelo razão prática (*habitus*) dos produtores culturais, o que de alguma forma sustentava a valorização do capital cultural e das manifestações culturais organizadas (capital empresarial-organziacional) viáveis economicamente. Essa mudança indica a migração de um tratamento liberal à cultura para um capitalismo de Estado com bases oligárquicas. Os detentores do poder no Estado (as oligarquias locais) asseguraram sua concepção de cultura, se associando e apoiando algumas iniciativas culturais ligadas ao Movimento Manguê para controlá-las e esvaziá-las do seu sentido original, além de solapar a sua autonomia e crítica social. Usavam a estratégia de parceria para sutilmente contrapor e esvaziar o significado de luta dos movimentos culturais.

Ao mesmo tempo em que, o Movimento Manguê trouxe a valorização e reconhecimento da cultura popular e da periferia que fazem críticas sociais contundentes, possibilitou que elas fossem usadas nas políticas e ações governamentais, que as exploram como produto cultural, sobrepondo-se e esvaziando o sentido originário para expor apenas os seus aspectos superficiais (visual, dança). Esse governo apoiou os grupos que se adequaram às exigências do público, o turista, muitas vezes leigo, que não conhece o sentido histórico e identitário das manifestações culturais locais, normalmente buscam algo de fácil assimilação visual e rítmica.

Essas ações do Estado (sob o governo Jarbas) foram contra a lógica de tratamento do Movimento Manguê à cultura popular, que buscou trabalhá-la como forma de combate à exclusão social pela afirmação e respeito à diversidade e num sentido mais amplo de crítica do capitalismo e seus mecanismos de dominação simbólica como a comunicação. Isso foi colocado em prática, enquanto política pública no Acorda Povo, que trabalhou com a formação cultural da população, denunciou as relações de dominação existente no âmbito da cultura e contribuiu para despertar a participação política, emancipação social dos moradores das periferias, indicando possibilidades de transformação social concreta e imediata (SILVA, 2004, p. 64). Ainda que usando recursos do Estado e da indústria cultural, como explica Fred04 tentou-se “[...] arrancar o máximo de dinheiro da indústria e ainda contaminá-la com o germe da sua própria autodestruição, e aí tem a ver com o lema o veneno da máquina [...] tem

que contaminar a máquina, então não adianta você ficar eternamente no *underground* [...] isso é muito cômodo para o sistema [...]

Esse contato direto com o poder público, nomeadamente com o governo Jarbas, abriu possibilidade de cooptação de alguns integrantes, ou seja, de que o Movimento não fosse apenas o veneno da máquina, mas também o combustível. Outros integrantes perceberam isso e se associaram a outras vertentes políticas que davam um tratamento diferente à cultura, como, por exemplo, alguns integrantes do Movimento Mangue e das periferias que se articularam com a gestão do PT, que propunham políticas públicas estruturadoras, além da discussão das leis de incentivo, e um diálogo mais aberto na construção de políticas com a participação da sociedade. Houve uma “pulverização” do Movimento Mangue e o aparecimento e fortalecimento de outros movimentos culturais da periferia, que atuaram nos bastidores da mudança e conscientização da sociedade, que culminaram no rompimento da história política de revezamento das duas correntes políticas dominantes no poder do Estado (PSB e PFL-PMDB) pela vitória do PT para eleições municipais.

Essas mudanças no campo das políticas estão conectadas ao Movimento Mangue que, de alguma forma, redefiniu e alterou os vários segmentos da sociedade pernambucana, inclusive os mais conservadores⁷⁴. O Mangue criou paradigmas novos e contemporâneos que influenciam e movimentam os vários setores da produção artística pernambucana. Também rompeu com a poesia da seca, que usam a dor e a fuga como as principais representações do Nordeste do século XX, e com melodia triste e o lamento, popularizados na música pelo baião que influenciou gerações de artistas nordestinos. Rompeu com o arcaico e o conservador, pois trouxe à tona a poesia marginal urbana, mostrando o Nordeste de hoje e expôs que o cotidiano social da maioria da população pernambucana contemporânea é essencialmente urbano. Com isso, esse movimento cultural despertou em Pernambuco um fenômeno musical que trabalhou com os mitos urbanos modernos e colocou os meios de comunicação no centro do debate junto com a questão da exclusão social. Tudo isso, com um discurso “[...] sem o ranço da dor, sem pedido de clemência, sem apelo a divindades, sem recalque por suas origens sociais ou geográficas. Mas gritando por participação, por cidadania, e de forma sintonizada com os conceitos, linguagens e tecnologias modernas. [...]” (TEIXEIRA, 2002, p. 178-179).

⁷⁴ Segundo Heloisa Buarque de Holanda (em entrevista ao Jornal do Commercio de 20/03/01 apud TEIXEIRA, 2002, p. 175), “O manguebeat recifense é uma grande resposta à globalização – um verdadeiro desmonte da cultura burguesa – na qual se pode verificar uma alternativa para que as características tradicionais de um povo sejam preservadas, sem que se feche a porta para o que acontece com o resto do mundo. A atividade intelectual da década de 70 era feita por pessoas de classe média. Agora, não. Ela é também realizada por pessoas da periferia, como o manguebeat recifense.”

É bom lembrar que o Movimento Mangue aconteceu antes do Partido dos Trabalhadores chegar ao poder no município ou no governo federal e antes de se falar em construção de um Sistema Nacional de Cultura. Pela Análise Crítica do Discurso do Governo, identificou-se na construção das políticas públicas para área de cultura (em especial o SNC) o reconhecimento de outras formas de participação que começaram a ser gestadas pelos movimentos culturais. A concepção de participação surgida nas periferias de Recife com o Movimento Mangue está representada, ainda que de forma limitada e distorcida, objetivamente nos discursos do Governo federal sobre as políticas culturais. Por isso, infere-se que o SNC é uma tentativa de objetivação do *habitus* de alguns agentes do campo (periféricos) que adquiriram recursos de poder, mudaram algumas regras do jogo e galgaram posições mais importantes no campo. Entretanto, identificou-se que os discursos desse governo carregam o ‘ranço’ do *habitus* dominante no campo e dos agentes dominantes, regido pela lógica e pelas leis de mercado, que constituíram critérios de participação personalistas e diretamente ligados aos interesses individuais e particulares (corporativo). Apesar da lógica subjacente à valorização da participação não ser mais restrita apenas aos produtores culturais, mas abranger e envolver também os artistas e grupos culturais, traços corporativistas no atendimento às demandas ainda permanecem na organização da participação identificada na separação das diversas artes nos conselhos, fóruns e predominância da lógica sistêmica nos espaços participativos em geral.

Identificou-se, nos discursos do SNC, a criação de uma estrutura de participação, ou seja, de um diálogo aberto e perene da sociedade com o Estado e a construção de uma política estruturadora, que perpassa governos e se estabelece como uma política de Estado. A ampliação dos eixos temáticos indicou uma ampliação na visão do que é uma política pública de cultura para além da discussão das leis de incentivos e das formas de financiamento como: patrocínio, doação, mecenato, fundo, etc. A discussão sobre as leis de incentivo está delimitada num eixo temático do SNC (Economia da Cultura). Entretanto identificou-se no discurso do segundo programa de governo que esse eixo de temático tornou-se preponderante em relação aos demais, pois estabeleceu o desenvolvimento cultural como tema e objetivo central das políticas.

A análise dos discursos de diferentes momentos do governo contribuiu para o entendimento de que essas políticas representam uma mudança na valorização de determinados capitais e a abertura para uma maior diversidade e participação. No entanto, desvendou-se, ao desconstruir as estratégias discursivas, que essa mudança no discurso está conectada a transformações maiores na ordem discursiva hegemônica do capitalismo. Ao

abrir-se para um tratamento democrático das manifestações e práticas culturais baseadas na resistência à hegemonia, mas com intuito de explorar o seu potencial econômico para efetivar o desenvolvimento cultural baseado no micro empreendimento cultural, os governos estão desvirtuando essas manifestações e o sentido de um tratamento democrático. Constatou-se, com isso, que esses discursos usam estratégias discursivas que opacificam a lógica economicista, os interesses e agentes beneficiados, sob o manto da abertura, participação e democratização das relações sociais e tratamento das diferenças.

Identificou-se também estratégias discursivas que disfarçam a sobreposição da dinâmica do Estado sobre o processo de organização e participação da sociedade na construção das demandas e reivindicações, ou seja, os problemas da sociedade são resolvidos de acordo com o “ritmo” da gestão do Estado. A construção da democracia participativa acontece pela **organização burocrática da participação**, pois na construção do SNC a sistematização dos canais de comunicação e delimitação dos espaços de participação se sobrepõem à dinâmica das demandas dos movimentos e organizações culturais, com isso, os meios legítimos e reconhecidos de expressar as demandas são os canais de comunicação estabelecidos pelo e no Estado. Parece que “[...] movimentos sociais representados por esses partidos podem acostumar-se com o poder e perder sua margem de oposição, enquanto as demandas racional-burocráticas de governança eventualmente despem o radicalismo mesmo das mais progressivas administrações, como os administradores são forçados a fazer escolhas pragmáticas no processo de gerir os governos municipais e estaduais.” (BAIOCCHI, 2003, p. 4).

A observação crítica de alguns indícios históricos, da atual prática do Partido dos Trabalhadores (PT), evidencia os propósitos reformistas (que nunca foi de transformar a realidade) e estratégia política reativa do Partido, pois as experiências de programas participativos constituem-se

como uma estratégia de negociação de demandas e legitimação de plataformas com a população amplamente, de alguma forma têm ajudado a evitar alguns conflitos. Nos melhores cenários, uma ampla base de participação prove soluções para alguns dos principais dilemas [...] em termos de negociação das demandas sociais [...] Por trazer o conflito para ser resolvido dentro dos espaços participativos, administradores encontraram maneiras de gerar consenso sobre as plataformas redistributivas, e ajudaram a prevenir conflitos contra a administração (BAIOCCHI, 2003, p. 21)
Participação de ampla escala sob claro sistemas de regras tem o potencial de gerar legitimidade e nutrir consenso por projetos governamentais redistributivos; em termos de negociação de demandas sociais, pode prover uma jurisdição de facções organizadas para negociar com a administração e com aqueles que estão desorganizados, que podem moderar as demandas dos setores organizados. [...] (BAIOCCHI, 2003, p. 215)

Na prática, esses programas participativos estão impregnados pela lógica burocrática, que segundo Tragtenberg (1980), é uma forma antiética, que por um lado responde à sociedade de massa e convoca a participação de todos, por outro funda-se na hierarquia, formalismo, monocracia, ou seja, “a burocracia aparece como mediação da opressão”, pois permite que “A minoria que concentra em suas mãos os *meios de produção* econômicos, os *meios administrativos*, no plano institucional e os *recursos de pesquisa e as escolas*, legitima o *existente* como o *desejável*, o *transitório* como o *permanente*, a racionalidade do cálculo econômico *capitalista* como a encarnação da *razão na História*.” (TRAGTENBERG, 1980, p. 204).

Os discursos analisados apontam a valorização da estrutura institucional de participação na gestão pública de cultura e da dinâmica do Estado, como algo desejável e permanente no processo de construção das demandas e luta da sociedade, e não o contrário, da dinâmica da sociedade ditar o ritmo da gestão do Estado. A construção da democracia mediante a organização burocrática da participação social, está naturalizando os meios previstos no Sistema, ou seja, os canais de comunicação estabelecidos pelo Estado, como os únicos legítimos e reconhecidos, com isso restringindo as relações sociais e demandas políticas dos movimentos sociais.

Contudo, as estratégias discursivas não são efetivas para todos os agentes do campo, como explica Fairclough (2001, p. 173)

[...] nem todos os interpretes são submissos: alguns são resistentes em uma extensão maior ou menor, e mais ou menos explicitamente. Os interpretes são, é claro, mais do que sujeitos de discursos em processo de discurso particulares; eles são também sujeitos sociais, com experiências sociais particulares acumuladas e com recursos orientados variavelmente para múltiplas dimensões da vida social, e essas variáveis afetam o modo como vão interpretar textos particulares. [...] As interpretações resistentes são um modo de luta hegemônica quanto à articulação dos elementos intertextuais. [...]

A partir dessas interpretações resistentes (ilustradas no capítulo 5, item 5.4) se constroem experiências de participação e organização dos movimentos sociais, que apontam as limitações nos direcionamentos dados pelas políticas públicas. Identificamos nisso a construção de participação de novo tipo, crítica aos elementos do discurso, ideário, conceitos e implementação das políticas participativas, que a princípio se apresentam como algo novo no campo das políticas públicas culturais e por isso uma conquista inquestionável. Ilustramos algumas falas dos movimentos/organizações culturais, que apresentam essa interpretação resistente.

As falas dos agentes (organizações e movimentos culturais) indicam que a luta pela participação na construção das políticas públicas está em plena construção, os resultados das lutas, que estão acontecendo no momento em que escrevo, podem gerar ou consolidar novas mudanças nas posições de poder. Ilustramos com os casos apresentados que hoje, as principais limitações à participação são a sobreposição da lógica burocrática ao processo de participação e a pressão por uma organização burocrática (hierárquica) dos movimentos sociais para participar do Sistema (SNC). Tudo isso, é colocado no discurso com pretensão de neutralidade política do Sistema, que se pretende democrático, mas não respeita a dinâmica e especificidades históricas da área da cultura e dos seus agentes.

Mesmo assim, não desconsideramos a mudança nas posições de poder no campo. Com a ascensão do Movimento Manguê, questionou-se as antigas formas de construção das políticas e a posição dominante de determinados agentes. Agentes, antes marginais e “autorizados” a participar pelos dirigentes culturais, agora participam de pleno direito. Parecem ter mudado as regras do jogo e o *habitus* (dominante no campo), não obstante o estabelecimento de limitações da participação nas decisões a certos espaços e arenas políticas.

Alguns movimentos e organizações culturais estão se formalizando (criando estatuto, CNPJ) cedendo a aspectos da burocracia para obter reconhecimento (poder simbólico) e usar isso como um recurso de poder, um instrumento de luta. Ao mesmo tempo em que cedem a algumas pressões da formalização e estruturação (indicação de representante) como um meio de entrar no jogo da participação social institucional, esses agentes buscaram espaço de atuação para subverter as regras do jogo, não só por se adequar parcialmente a elas, mas por fazer disso uma estratégia de luta. Com isso, podem sobrepor sua lógica e visão de cultura em relação aos produtores, que imprimiram uma visão mercadológica da cultura e da participação na construção das políticas públicas. Isso é um caminho para ocupar algumas posições no Estado, pois como lembra Bourdieu (1996, p. 107) “[...] é o lugar por excelência da concentração e do exercício do poder simbólico.”

A narrativa histórica (do campo) e as inferências sobre atuação política (participação) dos movimentos/organizações culturais possibilitaram o entendimento de que independente e antes do SNC, já existia no campo a construção de uma participação da sociedade diferente daquela estabelecida com as leis de incentivo no campo da cultura e até da definida na Constituição Federal de 1998. Em Pernambuco, o Movimento Manguê e as manifestações da periferia participaram da construção de políticas públicas independentemente do apoio estatal. No plano político institucional a vitória do PT para a Prefeitura da cidade representou uma

conquista, pois o partido apresentou políticas e programas inovadores na área de cultura baseados em alguns conceitos e práticas do Movimento Manguê.

De alguma forma o SNC é reflexo e reflete as transformações nas relações da sociedade com Estado, como também é fruto das alterações nas posições de poder, talvez uma espécie de objetivação e reconhecimento da mudança nas regras do jogo no campo das políticas públicas de cultura. A implementação do SNC como política pública de cultura possibilita que sejam consolidadas e construídas novas mudanças nas posições de poder e no caráter da participação.

Por isso, consideramos que a construção da pesquisa, principalmente o aprofundamento no entendimento do contexto histórico, proporcionou um avanço na compreensão do problema de pesquisa que propomos investigar. Com isso, ampliou-se o olhar sobre os questionamentos iniciais e o entendimento de que o SNC, ao mesmo tempo, que reflete mudanças de uma construção histórica tecida pelas disputas de concepções e conceitos-chave no campo como participação, política pública e cultura, também, por ter sido um evento importante no campo, desencadeia mudanças no caráter da participação da sociedade. Fez-se essa constatação nas falas dos agentes, pois os trechos das entrevistas ilustram que a participação dos agentes na construção dessas políticas foi permeada por interpretações e olhares críticos e desconfiados, ao mesmo tempo, que foi entendida como uma dádiva por outros atores. Nesse governo, o processo de construção do SNC foi importante por demarcar mudanças nas posições de poder do campo, que estão em pleno acontecimento (movimento). Nesse contexto, a análise crítica do discurso nos ajudou a desvendar não só as mudanças, mas inferir a direção, a lógica e quais interesses e agentes privilegiados pelos discursos da política.

Ao longo da construção desse trabalho percebeu-se que mesmo com uma vivência anterior no campo, não tínhamos noção da riqueza que ali poder-se-ia encontrar. A mudança no olhar sobre o fenômeno pesquisado, aconteceu porque se conheceu mais e isso proporcionou uma mudança de posição e visão, forma de ver o mundo. Além disso, o fenômeno não parou como numa foto para que se possa analisá-lo. Logo, é natural uma mudança de olhar sobre a questão de pesquisa no decorrer da investigação. Por isso, pretende-se continuar pesquisando esse campo para explorar e aprofundar aspectos, que não foram possíveis de abordar aqui pelas limitações de espaço e de tempo. Assim, sugerem-se como indicação de pesquisa futura alguns temas: o uso da cultura pelas oligarquias locais; as intenções dos governos ao adotar a cultura popular como foco das políticas; a associação entre

cultura e desenvolvimento nas políticas públicas; movimentos e organizações culturais que trabalham a autodeterminação comunitária.

Uma das limitações desse trabalho é que como uma peça, necessária, mas formal do mestrado, constitui-se como resultado final de um processo que não parou, que é muito mais amplo do que se mostrou neste texto. Buscou-se mostrar o que de mais interessante aconteceu no processo de construção dessa pesquisa, mas se precisou suprimir outras organizações e experiências vivenciadas. Por isso, pedimos desculpas às organizações e aos movimentos culturais que não foram citados, mas que foram e são agentes fundamentais na construção política por um mundo melhor. Essa falta e silêncio não quer dizer que não houve luta, mas apenas ela não foi mostrada aqui. Mesmo assim, almejou-se mostrar, ainda que de maneira limitada com alguns exemplos, que os movimentos/organizações culturais conscientes politicamente têm um poder incomensurável de mudar o mundo. O desafio é conscientizar cada vez mais pessoas disso! No mundo da cultura com certeza não faltará criatividade para construir estratégias para superar esses desafios.

Concluo essas reflexões com trechos de uma música que questiona a necessidade da existência de um Conselho (Ordem dos Músicos) para regulamentar o exercício da atividade artística e ‘a quem’ essa Ordem favorece.

Quem precisa de ordem pra moldar / Quem precisa de ordem pra pintar /
 Quem precisa de ordem pra esculpi / Quem precisa de ordem pra narrar /
 Quem precisa de ordem? [...] Os urubus bichos altivos mas sem dotes para o
 canto / Resolveram mesmo contra a natureza que havia de se tornar grandes
 cantores [...] E os pobres passarinhos se olharam assustados / Nunca haviam
 freqüentado escola de canto pois o canto nascera com eles / Seu canto era tão
 natural que nunca se preocuparam em provar que sabiam cantar /
 Naturalmente cantavam / Não, não, não assim não pode, cantar sem os
 documentos devidos é um desrespeito a ordem / Moral da história: em terra
 de urubus diplomados não se ouvem os cantos dos sabiás / Quem precisa de
 ordem pra dançar / Quem precisa de ordem pra contar / Quem precisa de
 ordem pra inventar [...] (Muito Obrigado, Mundo Livre S/A)

A partir dessa música, questiono a necessidade de um SISTEMA para construção de políticas públicas e a quem esse SISTEMA favorece... Sobre isso adverte-nos um sabiá... **“Façamos uma revolução antes que o governo a faça”** (Rogério Vinicius F. poeta e militante do Movimento Cultural Boca do Lixo).

Referências

AL aprova contas do Governo Jarbas de 2000, Oposição votou contra devido às denúncias no Funcultura no período. **Diário de Pernambuco**, Recife, 16 junho 2004a. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

AL flexibiliza projeto do Funcultura. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 junho 2004b. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

ALMEIDA, Maria Hermínia T. de. O Corporativismo em declínio? In: DAGNINO, Evelina. (org.) **Anos 90, Política e Sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense. 2004, p. 51-58.

ALBUQUERQUE, Maria do Carmo. Participação cidadã nas políticas públicas. In: HERMANS, Klaus (org.). **Participação cidadã: novos conceitos e metodologias**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2004.

AMANTINO-DE-ANDRADE, Jackeline. **O Espaço público como uma rede de atores: a formação da política de erradicação do trabalho infantil no Brasil**. 2004. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

AMANTINO-DE-ANDRADE, Jackeline; ARENHART, Ariane J. Participación social en el Sistema Único de Salud: una utopía por cumplirse en municipios de pequeño porte del Valle del Taquari. In: MISOCZKY, Maria Ceci; BORDIN, Ronaldo. (Org.). **Gestión Local de Salud**, prácticas y reflexiones. Porto Alegre: DaCasa/OPAS, 2005, p. 37-56.

ARAÚJO, Fábio. Na pauta, inclusão social: Às vésperas de fazer 75 anos de existência, o Conservatório Pernambucano de Música comemora a democratização da música de qualidade. **Revista Continente Multicultural**, v.5, n. 49, Jan., 2005, p. 79-81.
ARAÚJO, 2005

ARENDT, Hannah. Primeira Parte: textos de Hannah Arendt. In: _____. **O que é política?** 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p. 21-134.

ARRETCHE, Marta. Federalismo e políticas sociais no Brasil: problemas de coordenação e autonomia. **São Paulo em Perspectiva**. v. 18, n. 2, 2004, p. 17-25.

ASSUMPÇÃO, Michelle. E quem vai bancar a cultura de Pernambuco?. **Diário de Pernambuco**, Recife, 28 setembro 2003a. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

ASSUMPÇÃO, Michelle. Pernambuco no balcão de negócios. **Diário de Pernambuco**, Recife, 14 outubro 2003b. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

ASSUMPÇÃO, Michelle. Lei autoriza governo usar até 100% do Fundo. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 julho 2004a. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

ASSUMPÇÃO, Michelle. Produtores exigem teto para Funcultura. **Diário de Pernambuco**, Recife, 11 julho 2004b. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

ASSUMPÇÃO, Michelle de. Música é cartão de visita do estado. **Diário de Pernambuco**, Recife, 21 março 2006a. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

ASSUMPÇÃO, Michelle de. Funcultura anuncia selecionados. **Diário de Pernambuco**, Recife, 1 julho 2006b. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

BAIOCCHI, Gianpaolo. **Radical in Power: the Worker's party and Experiments in Urban Democracy in Brazil**. London: Zed Books, 2003.

BÖHM, Steffen. Ground Zero of the Forum: notes of a personal journey, **ephemera: theory & politics in organizations**, v. 5, n. 2, p. 134-145, 2005. Disponível em: <http://www.ephemeraweb.org/journal/5-2/5-2bohm.pdf> . Acesso em: 20 jun. 2006.

BÖHM, Steffen. **Repositioning Organization Theory: Impossibilities and Strategies**. Basingstoke: Palgrave, 2006. Disponível em: <<http://sgboehm.googlepages.com/ROT.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2006.

BORON, Atilio A. **After the Sacking: Latin American Capitalism at the Beginning of the XXI Century**. (n.d.). Disponível em: <<http://sgboehm.googlepages.com/boron.doc>> Acesso em: 20 ago 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

_____. **Um esboço de auto-análise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil**. Brasília, 2006. 52 p. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br>> Acesso em: 01 fevereiro 2007.

BRITO, Ronaldo Correia de Brito. A liberdade de não pertencer a movimentos. **Continente Multicultural**, Recife, v. 1, n. 1, p. 68-69, jan. 2001.

CARDOSO, Ruth Corrêa Leite. A Sociedade em Movimento: novos atores dialogam com o Estado. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 32, p. 129-134, junho, 1991.

_____. A trajetória dos movimentos sociais. In: DAGNINO, Evelina. (org.) **Anos 90, Política e Sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense. 2004, p. 81-90.

CARVALHO, Cristina Amélia. **Poder, conflito e controle nas organizações modernas**. Maceió: EDUFAL, 1998. 88 p.

CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de. **Configuração do campo da cultura no contexto da incorporação da lógica mercantil e os novos atores organizacionais**. Projeto CNPq, 2003.

CHAÍU, Marilena de Souza. **Convite à Filosofia**. 13ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2004a.

CHAÍU, Marilena de Souza. Raízes teológicas do populismo no Brasil: teocracia dos dominantes, messianismo dos dominados. In: DAGNINO, Evelina. (org.) **Anos 90, Política e Sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense. 2004b, p. 19-30.

CLEGG, Stewart. As Organizações e a Modernização do Mundo. In: _____. **As Organizações Modernas**. Oeiras: Celta, 1998.

COLETIVO ÊXITO D' RUA. **Homepage**. Disponível em: <<http://www.exitodrua.org.br>>. Acesso em: 12 março 2007.

COLIGAÇÃO LULA PRESIDENTE. A Imaginação a Serviço do Brasil: programa de políticas públicas de cultura. São Paulo, 2002. 28 p. Disponível em: <<http://www.lula.org.br>> Acesso em: 15 julho 2005.

COOPER, Donald R. SCHINDLER, Pamela, S. **Métodos de Pesquisa em Administração**. Porto Alegre: Bookman, 2003.

CULTURA Lei de Incentivo Sancionada. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jan. 1994. Suplemento Cultural, p. 10-12.

CULTURA ou Culturas? **Jornal do Commercio**, Recife, 16 novembro 1998. Disponível em: <<http://www.jconline.com.br/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007

CULTURA tem R\$ 27 milhões em 2003. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 janeiro 2003. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

CUNEGUNDES, Micheline Chaves do Nascimento. **Juventude, cultura e identidade: os jovens da comunidade de Peixinhos**. Recife, 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

CURY, Cláudia Engler. **Políticas culturais no Brasil: subsídios para lembrar construções de brasilidade**. 2002. Tese (doutorado)-Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, SP: 2002.

DAGNINO, Evelina. Sociedade civil, espaços públicos e a construção democrática no Brasil: limites e possibilidades. In: DAGNINO, Evelina (org.). **Sociedade Civil e Espaços Públicos no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DEBATE Nacional sobre a Lei Rouanet. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, abr. 1992. Suplemento Cultural, p. 12-13.

- DEMO, Pedro. **Metodologia Científica em Ciências Sociais**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.
- DEMO, Pedro. **Participação é conquista**: noções de política social participativa. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- DIAS, Isa. Lama, caos e ruído na rede. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jan./fev. 1998. Suplemento Cultural, p. 33.
- DINIZ, Eli. Em busca de um novo paradigma: a reforma do Estado no Brasil dos anos 90. In: _____. **Crise, reforma do Estado e governabilidade**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- DONADONE, Julio César; GRÜN, Roberto (2001) Participar é Preciso! Mas de que maneira? **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 16 nº 47 outubro.
- EZCURRA, Ana Maria. **As fugas musicais**: a movimentação das bandas do Alto José do Pinho. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Cultural, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.
- FARIA, José Henrique de. Poder e relações de poder nas organizações. In: CARVALHO, Cristina Amélia; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão (Orgs.). **Organizações, instituições e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 67–121.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UnB, 2001.
- FEITOSA, Aline. Funcultura o governo agradece. **Diário de Pernambuco**, Recife, 20 março 2006. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.
- FONTANA, Mônica. Empresas privadas: a cultura como prejuízo. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, out. 1990. Suplemento Cultural, p. 10-11.
- FRIEDBERG, Erhard. O Poder como Capacidade de Ação. In: _____. **O poder e a regra** – dinâmicas da ação organizada. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. (Cap. 9) p. 253-291.
- FUNCULTURA impõe restrições à captação. **Diário de Pernambuco**, Recife, 3 fevereiro 2004. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.
- FUNCULTURA tem recorde de projetos inscritos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 19 abril 2006. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.
- GAMEIRO, Rodrigo; MENEZES, Michelle F. M; CARVALHO, Cristina A.P. Maracatu pernambucano: resistência e adaptação na era da cultura mundializada. In: CARVALHO, Cristina A. P; VIEIRA, Marcelo M. F. (Orgs.) **Organizações, cultura e desenvolvimento local**: a agenda de pesquisas do Observatório da Realidade Organizacional. Recife: EDUFEPE, 2003.
- GARANHUNS abre Temporada de Festivais. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jul. 1991. Suplemento Cultural, p. 3-4.

GIL, Gilberto. Nossas bacias culturais. In: BRASIL. Ministério da Cultura. **Caderno de Propostas da 1ª Conferência Nacional de Cultura**. Brasília, 2006. p. 5-6.

GOVERNO anuncia alterações no Funcultura. **Diário de Pernambuco**, Recife, 24 janeiro 2004. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

HARDY, Cynthia; CLEGG, Stewart R. Alguns ousam chamá-lo de poder. In: CLEGG, Stewart; HARDY, Cynthia; NORD, Walter R. **Handbook de estudos organizacionais**. v 2. São Paulo: Atlas, 2001.

HÉLIO, Mário. Palavras, Palavras, Palavras. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, out. 1990. Suplemento Cultural, p. 3-6.

HÉLIO, Mário. Palavras, Pernambuco abre-se alegremente a todos os sons. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jan./fev. 1998. Suplemento Cultural, p. 2.

HILFERDING, Rudolf. A Economia Organizada. In: TEIXEIRA, Aloísio. **Utópicos, Heréticos e Malditos**. Os precursores do pensamento social de nossa época. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 523-530.

JUPIASSU, Ricardo. Centro Fonográfico? **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jul. 1991. Suplemento Cultural, p. 14-15.

LANDER, Edgardo. Limites Atuais do Potencial Democratizador da Esfera Pública Não-Estatal. In: BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos; CUNILL GRAU, Nuria (Org.). **O Público Não-Estatal na Reforma do Estado**. Rio de Janeiro: FGV/CLAD, 1999, p. 453-490.

LEFORT, Claude. Primeira Parte: acerca da democracia moderna. In: _____. **Pensando o político**. Ensaios sobre democracia, revolução e liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1991. p. 23-78.

LIGUORI, Guido. Estado e sociedade civil: entender Gramsci para entender a realidade. In: COUTINHO, Carlos Nelson; TEIXEIRA, Andréa de Paula (Orgs.) **Ler Gramsci, entender a realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 173-188.

LIMA, Assis. Festival de Inverno Garanhuns. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jul. 1994. Suplemento Cultural, p. 3-5.

LINS, Isabela. Garanhuns no seu II Festival de Inverno. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jul. 1992. Suplemento Cultural, p. 12-13.

LUKES, Steven. Poder e autoridade. In: BOTTOMORE, Tom; NISBET, Robert. **História da análise sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. (Cap. 16, p. 823-880).

MADEIRO, Gustavo da S. **Carnaval, Mercado e Diferenciação Social**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

MAIA, Geraldo. O Movimento Manguê Beat e a morte de Deus. **Continente Multicultural**, Recife, v. 3, n. 27, p. 92, mar. 2003.

MARDENS, Richard; TOWLEY, Bárbara. Introdução - A Coruja de Minerva: reflexões da teoria na prática. In: CLEGG, Stewart, HARDY, Cynthia, NORD, Walter (Orgs.). **Handbook de Estudos Organizacionais**. Volume 2. São Paulo: Atlas, 1999. Organizadores da Edição Brasileira: CALDAS, Miguel, FACHIN, Roberto, FISCHER, Tânia. (Cap. 1)

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã** (I –Feuerbach). 3. ed. São Paulo: Livraria Editora de Ciências Humanas, 1982.

MEIRA, Marcio. Novos Rumos para a cultura no Brasil. In: BRASIL. Ministério da Cultura. **Caderno de Propostas da 1ª Conferência Nacional de Cultura**. Brasília, 2006. p. 12-13.

MELO, Eduardo de Albuquerque. 98 retoma idéias de 68. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, out./nov. 1998. Suplemento Cultural, p. 29-30.

MELO, Alberto da Cunha. Política cultural ou a outra cultura do improviso. **Continente Multicultural**, Recife, v. 1, n. 9, p. 60-61, set. 2001.

MELO, Alberto da Cunha. Como regar a cultura. **Continente Multicultural**, Recife, v. 6, n. 72, p. 40-41, dez. 2006.

MISOCZKY, Maria Ceci Araújo. **O campo da atenção à saúde após a Constituição de 1988**: uma narrativa de sua produção social. Porto Alegre: Dacasa Editora/PDG Saúde (Programa de Desenvolvimento da gestão em Saúde), 2002. (Versão da tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração – PPGS/UFRGS)

_____. Da abordagem dos sistemas abertos à complexidade: algumas reflexões sobre os seus limites para compreender processos de interação social. **Cadernos EBAPE.BR**, v. 1, n. 1, 2003. (www.ebape.fgv.br/cadernosebape)

_____. Leituras enamoradas de Marx, Bourdieu e Deleuze: indicações para o primado das relações nos estudos organizacionais. In: VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; ZOUAIN, Deborah Moraes. **Pesquisa qualitativa em administração**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004a.

_____. Uma Defesa da Reflexão Teórico-Crítica na Pesquisa e Prática da Administração Pública. In: ENCONTRO DE ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA E GOVERNANÇA, 1., 2004, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2004b. 1 CD ROM.

_____. Análise Crítica do Discurso: uma apresentação. **Revista Gestão.Org**, v. 3, n. 2, p. 122-138, mai./ago. 2005.

MOISÉS, José Álvaro. Os efeitos das leis de incentivo In: WEFFORT, Francisco; SOUZA, Márcio (ogs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. RJ: Associação de Amigos da FUNARTE, 1998.

MOISÉS, José Álvaro. Estrutura Institucional do Setor Cultural no Brasil. **Cadernos do Nosso Tempo**. Cultura e Democracia. Rio de Janeiro: FUNARTE, vol. 1, p. 13-55, 2001.

MONTARROYOS, Hugo. Conheça a AMP (Articulação Musical Pernambucana). **RecifeRock!**, Recife, 27 setembro 2004. Disponível em: <<http://www.reciferock.com.br/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MONTENEGRO, Fred Zeroquatro; RENATO L. Todo Poder às ruas. **Continente Multicultural**, Recife, v. 3, n. 28, p. 94-95, abr. 2003.

MORATO, Cynthia. Governo Jarbas se dedica à cultura. **Folha de Pernambuco**, Recife, 31 março 2006. Disponível em: <<http://www.folhape.com.br/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MOTTA, Fernando C. Prestes; VASCONCELOS, Isabella F. Gouveia de. **Teoria geral da administração**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

MOURA, Ivana. Projeto altera Sistema de Incentivo à Cultura. **Diário de Pernambuco**, Recife, 05 junho 2002a. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MOURA, Ivana. Fundo de Incentivo desagrada produtores. **Diário de Pernambuco**, Recife, 30 novembro 2002b. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MOURA, Ivana. Funcultura é tema de debate. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 janeiro 2003a. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MOURA, Ivana. Produtores querem acompanhar processo de regulamentação da lei. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 janeiro 2003b. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MOURA, Ivana. Regulamento do SIC sai do papel. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 fevereiro 2003c. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MOURA, Ivana. Funcultura pode receber mais R\$ 3 milhões até janeiro de 2004. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 junho 2003d. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MOURA, Ivana. Governo propõe flexibilização. **Diário de Pernambuco**, Recife, 18 maio 2004a. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MOURA, Ivana. Produtores barram votação de projeto que modifica lei. **Diário de Pernambuco**, Recife, 23 junho 2004b. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO. **Linha da Vida** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rgameirog@yahoo.com.br> em 08 março 2007a.

_____. **Homepage** Disponível em: <<http://www.bocadolixo.org.br/>>. Acesso em: 12 março 2007b.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. **Um Estado para a Sociedade Civil**: temas éticos e políticos da gestão democrática. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

NOVIZ, Normando. É o III Festival. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jul. 1993. Suplemento Cultural, p. 3-5.

OLIVO, Vânia; MISOCZKY, M. C. A. As estratégias discursivas presentes na origem do referencial para o desenvolvimento sustentável: uma análise crítica do Relatório de Brundtland. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO, 27., 2003, Atibaia. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2003. 1 CD ROM.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (ed.) **Dicionário do Pensamento Social do Século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

PAES DE PAULA, Ana Paula. Administração pública brasileira entre o gerencialismo e a gestão social. **RAE**, v. 45, n. 1, p. 36-52, jan./mar., 2005.

PAOLI, Maria Célia. Movimentos Sociais, Cidadania, Espaço Público: perspectivas brasileiras para os anos 90. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 33, p. 115-131, outubro, 1991.

PERNAMBUCO. Governo de Pernambuco. **Resumo das Principais Obras e Ações dos 18 Meses de Governo**. Recife, 1992.

PERNAMBUCO. Governo de Pernambuco. **Resumo das Principais Obras e Ações dos 2 Anos de Governo**. Recife, 1993.

PERNAMBUCO. Governo de Pernambuco. **Resumo das Principais Obras e Ações dos 3 Anos de Governo**. Recife, 1994a.

PERNAMBUCO. Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. **Relatório 91/93**. Recife, 1994b.

PERNAMBUCO. Secretaria de Educação e Cultura e Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. **Texto Base para Formulação do Plano Estadual de Cultura do Estado de Pernambuco**. Recife, 2005a. 39 p.

PERNAMBUCO. Secretaria de Planejamento e Gestão. Lei do Patrimônio Vivo é discutida em audiência. **Imprensa**, Recife, 18 agosto 2005b. Disponível em: < <http://www.seplan.pe.gov.br> >. Acesso em: 13 janeiro 2007.

PLURALIDADE em Garanhuns. **Giro Cultura**, Recife, 29 junho 2006. Disponível em: < <http://giro3.interjornal.com.br/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

RAMOS, Cristiano. É hora de redescobrir o Brasil. **Continente Multicultural**, Recife, v. 1, n. 4, p. 87-91, abr. 2001.

RAMOS, Mozart Neves. Balanço 2003. **Jornal do Commercio**, Recife, 30 dezembro 2003. Disponível em: < <http://www.jconline.com.br/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007

RECIFE. Secretaria de Cultura do Recife. **Relatório da Gestão 2001-2004**. Recife, 2004.45 p.

REDE DE RESISTÊNCIA SOLIDÁRIA. **Libertação Comunitária**. Recife, 2007. 12 p.

REED, Michael. Teorização organizacional: um campo historicamente contestado. In: CLEGG, Stewart, HARDY, Cynthia, NORD, Walter (Orgs.). *Handbook de Estudos Organizacionais*. Volume 1. São Paulo Atlas, 1999. Organizadores da Edição Brasileira: CALDAS, Miguel, FACHIN, Roberto, FISCHER, Tânia.

RENATO L. Arqueologia do Mangue. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jan./fev. 1998. Suplemento Cultural, p. 30.

RENATO L. O Som e o Sentido. **Diário de Pernambuco**, Recife, 9 julho 2004. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

SANTIAGO, Vaneck. Do Mangue ao mito. **Continente Multicultural**, Recife, v. 1, n. 3, p. 80-84, mar. 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O Estado e os modos de produção do poder social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1997. p. 115-133.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma Reinvenção Solidária e Participativa do Estado. In: BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos; WILHEIM, Jorge; SOLA, Lourdes (Orgs.). **Sociedade e Estado em Transformação**. São Paulo: Editora UNESPE; Brasília: ENAP, 1999. p. 241-271.

SCHWANDT, Thomas A. Constructivist, interpretivist Approaches to Human Inquiry. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (eds.) **Handbook of qualitative research**. Thousand Oaks, CA: 1994, p. 118-137.

SIC é transformado em fundo de cultura. **Diário de Pernambuco**, Recife, 22 novembro 2002. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/diario/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos. **“O Encontro do Velho Pastoril com Matheus na Manguetown” ou “As tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science”**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. **Mangue**: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna. 2002. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ: 2002.

SOLÉ, Andreu. **¿Qué es una empresa?** Construcción de un idealtipo transdisciplinario. 2004. 16 p. Ensaio teórico apresentado em aula do Curso de Doutorado em Administração da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

SOUZA, Kelma F. Beltrão de. Abordagem sobre a cultura popular utilizada no Movimento de Cultura de Popular de Pernambuco. In CONGRESO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS

DE LA COMUNICACIÓN, 6., 2002, Santa Cruz de la Sierra. *Anais ...* México: ALAIC, 2002. (<http://www.eca.usp.br/alaic>)

SPICER, Andre; BÖHM, Steffen. Moving Management: theorizing struggle against the hegemony of the management, **Organization Studies**. (under review). Disponível em: <http://sgboehm.googlepages.com/movingmanagement14jul06.doc>. Acesso em: 20 ago. 2006.

SUASSUNA, Ariano. Movimento foi uma bandeira. **Continente Multicultural**, Recife, v. 2, n. 14, p. 19-20, fev. 2002.

TAPIA, Jorge Rubem Biton. Corporativismo societal no Brasil: uma transposição incompleta? In: DAGNINO, Evelina. (org.) **Anos 90, Política e Sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense. 2004, p. 65-80.

TEIXEIRA, Paulo Cesar Menezes. “**um passo á frente e você já não está no mesmo lugar**” – a geração mangue e a (re)construção de uma identidade regional. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002.

TELES, José. O Carnaval pernambucano precisa ser reinventado. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, fev. 1995. Suplemento Cultural, p. 5.

TELES, José. Do beco do Barato à Soparia, uma viagem! **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jan./fev. 1998. Suplemento Cultural, p. 29.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. 1.ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TELES, José. O Renovador do Frevo - Spok. **Continente Multicultural**, Recife, v. 5, n. 56, p. 8-16, ago. 2005.

TELLES, Vera da Silva. Sociedade civil e a construção de espaços públicos. In: DAGNINO, Evelina. (org.) **Anos 90, Política e Sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense. 2004, p. 91-102.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-56, jan./fev. 2006.

TOLEDO, Marcos. Site Música de Pernambuco estréia nessa quarta. **Jornal do Commercio**, Recife, 25 outubro 2006. Disponível em: <<http://www.jconline.com.br/>>. Acesso em: 13 janeiro 2007.

TRAGTENBERG, Maurício. **Burocracia e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 1980.

WACQUANT, Loïc J. D. O Legado Sociológico de Pierre Bourdieu: duas dimensões e uma nota pessoal. **Revista de Sociologia e Política**, 19, p. 95-110, nov. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br>. Acesso em: 20 fev. 2006.

WEBER, Max. Os Fundamentos da Organização Burocrática: uma construção de tipo ideal. In: CAMPOS, Edmundo (org.) *Sociologia da burocracia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ZAIDAN, Michel. Tradição Oligárquica e Mudança. **Revista Eletrônica Tempo Histórico**, Recife, v. 1, n. 1, jun./dez. 2005. Disponível em: < <http://www.ufpe.br/historia/revista.html>> Acesso em: 10 março 2007.

ZERO QUATRO. Vivemos a longa era da Pilhagem. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Recife, jan./fev. 1998. Suplemento Cultural, p. 31.

Apêndice A – Lista dos Entrevistados

Entrevistados(as)	Data	Observações
Informantes-Chave		
Mariana Borges	21/01/2007	Jornalista e Produtora Cultural e ex-coordenadora do Fórum Permanente da Música de Pernambuco (FPMPE)
José Teles	22/02/2007	Setorista de música do Caderno de Cultura do Jornal do Commercio
Michelle Assumpção	26/02/2007	Setorista de Cultura do Diário de Pernambuco
Clara Bahia	02/02/2007	Integrante do Centro Josué de Castro que foi responsável pela coordenação do Estudo e Fórum da Cadeia Produtiva da Música do Recife
Jaime Galvão	27/02/2007	Diretor do FUNCULTURA no governo Jarbas.
Jurandir Figueiredo	01/03/2007	Assessor de Música da presidência da FUNDARPE no governo Jarbas
Bruno Lisboa	12/03/2007	Presidente da FUNDARPE no governo Jarbas
Movimento/Organizações Culturais		
Canibal	07/02/2007	Principal articulador do Movimento do Alto José do Pinho e dirigente da ONG Alto Falante
Paulo Perdigão	27/02/2007	Um dos idealizadores do Movimento dos Compositores de Samba
Alexmono	28/02/2007	Um dos fundadores da Articulação Musical Pernambucana (AMP) e um dos coordenadores do Fórum Permanente da Música de Pernambuco (FPMPE)
Dionísio, Rogério Vícios F., e Daniel Gonzo	07/03/2007	Integrantes do Movimento Cultural Boca do Lixo
Beto Rock	01/03/2007	Um dos idealizadores e principais articuladores do Movimento Alternativo do Jordão
Galo	13e 15/03/2007	Grafiteiro, Raper, um dos idealizadores do Coletivo Êxito de Rua e um dos articuladores Rede de Resistência Solidária
Fred04	16 e 20/03/2007	Um dos principais idealizadores e articuladores do Movimento Manguebeat

Apêndice B - Roteiro de Entrevista – Informantes-chave

1. Qual a sua experiência/vivência e como você conheceu o campo das políticas públicas de cultura para o segmento de música em Pernambuco?
 - a. Quando e como começou a atuar no campo?
 - b. Com quem e aonde você trabalhou com cultura?
 - c. Quais foram e são suas principais atividades (culturais, políticas, etc)?
 - d. Quais são os seus objetivos e por que trabalha em cultura?
 - e. O que as pessoas valorizam no seu trabalho?
2. Você indicaria outras pessoas para falar sobre esse tema?

Histórico do Campo (Estado <Políticas Públicas> Sociedade Civil-organizada, Movimentos Culturais e Empresas Produtoras)

1. Baseado na sua vivência, o que você pode dizer sobre as principais políticas públicas de cultura para o segmento de música durante década de 1990 até os dias de hoje (implementação do SNC) em Pernambuco? (Foco Estadual)
2. Quem ou o que influenciou (durante a década de 90) e influencia (hoje) **DECISIVAMENTE** (desempenharam e desempenham importantes ações de participação social) a construção das políticas públicas de cultura em Pernambuco?
 - a. As pessoas e organizações/movimentos que participaram de modo decisivo na construção das políticas sempre foram os mesmos? Quais? E depois com a implementação do SNC algo está diferente/mudando (ou mudou)? O que? Por que?

Participação da sociedade na construção da política pública – Década 90 e a partir do SNC

3. A partir de quando se começou a falar em **participação da sociedade na gestão** (administração) pública e na formação (construção) das políticas públicas de cultura em Pernambuco? O que você acha disso?
 - a. Algo mudou com a implementação do SNC (como se desenvolveu o discurso de participação)?
 - b. Você considera que o Estado (governo do estado e município) passou a incentivar ou ampliar os **mecanismos de participação social**? Por que? Alguma influência do SNC?
4. Como a sociedade (movimentos/organizações culturais e iniciativa privada) participou da construção e gestão das políticas públicas de cultura para música em Pernambuco durante a década de 90?
 - a. Quais as **formas de participação** (mecanismos e instrumentos) e **estratégias** (política institucional ou infra-política) de participação e **como os músicos se representam** (organizações representativas, movimentos culturais e empresas produtoras) - (hierárquica ou não-hierárquica) e **espaço de luta** (Sociedade Civil e Estado)?
 - b. Sobre que **temas** e com que **objetivos** (autopromoção; realização da cidadania; regras democráticas; controle do poder; controle da burocracia; negociação) na prática a sociedade participa?
 - c. Qual a natureza das decisões que a sociedade participa? Até que ponto há obrigatoriedade de implementá-las?
 - d. Algo está diferente/mudando (ou mudou) com a implementação do SNC?

Alteração nos Recursos de Poder (capitais) e Características e Lógicas de Ação (*habitus*) – Década 90 e a partir do SNC

5. O que era necessário para a sociedade poder participar da formação (construção) da política pública de cultura em Pernambuco durante a **década de 90**? Quem tem esses recursos em PE? E depois com o SNC, alguma coisa está mudando (ou mudou)?
 - a. Quais os procedimentos, regulamentações, determinações, regras gerais básicas era necessário saber (ou dominar); - **tipos de capitais** – Keconômico; Kcultural; KTradição; Ksocial; Kpolítico; Kempresarial-organizacional;
 - b. Quais eram as características relevantes (o que diferenciava) para que os movimentos/organizações de música conseguissem participar (ter algum poder sobre) ou ter acesso a formação das políticas;
 - c. E depois **com a implementação do SNC**, algo está diferente (mudando)? O que passou a ser necessário?
6. O que aconteceu por conta dessa participação da sociedade? O que está diferente/mudando (ou mudou) com o SNC?
 - a. Qual importância você atribuiria aos movimentos sociais de cultura (o Mangue, Alto José do Pinho, etc.) ligados à música na contestação ou apoio;
 - b. O que permaneceu mesmo com a participação e contestação da sociedade?
7. Quais as ações (e políticas) da Administração Pública de Cultura que são padrão, ou seja, consideradas como evidentes (dadas) na participação da sociedade na formação (construção) da política pública de cultura em Pernambuco? Algo está diferente/mudando (ou mudou)? Desde quando? Por que? (tem haver com SNC)

Alteração no campo e nas posições de poder e no caráter da participação a partir do SNC

8. Quem conseguia o que queria (ou influenciava as políticas públicas de cultura) junto à Administração Pública de Cultura? Como? E hoje são os mesmo? Ou não, quais? Algo está diferente/mudando (ou mudou) na forma de conseguir ou na participação da sociedade? O que?
 - a. Quem teve recursos decisivos-eficazes (de poder) para participar da construção das políticas públicas em Pernambuco na década de 90? E agora com a implementação do SNC algo está diferente (mudando)? Dos mencionados, como participaram?
 - b. Quem são os beneficiados pela participação da sociedade na construção da política pública de cultura? E menos? Por que?

Apêndice C - Roteiro de Entrevista – Organizações/Movimentos Culturais

Histórico da Organização (identificação dos Capitais e *habitus*)

1. Quando e Como surgiram (a história)?
 - a. Discorra sobre a história desta organização/movimento social de cultura.
2. Como se Organizam e atuam politicamente?
3. Quais são suas principais atividades (culturais, políticas, etc)?
4. Para quem esta movimento/organização serve (público-alvo)?
 - a. Quais são os seus objetivos e razão de existência?
 - b. Tem alguma preocupação com divulgação das ações? Como as faz?
5. Vocês sobrevivem de que recursos?
6. O que vocês consideram como os seus principais recursos (materiais ou imateriais)? E o que as outras organizações/movimentos lhe dão mais valor ou reconhecem em vocês?

Histórico do Campo (Estado <Políticas Públicas> Sociedade Civil-organizada, Movimentos Culturais e Empresas Produtoras)

9. Baseado na sua vivência, o que você pode dizer sobre as principais políticas públicas de cultura para o segmento de música durante a década de 1990 até os dias de hoje (SNC) em Pernambuco? (Foco Estadual)
10. Quem ou o que influenciou (durante a década de 90) e influencia (hoje) **DECISIVAMENTE** (desempenharam e desempenham importantes ações de participação social) a construção das políticas públicas de cultura em Pernambuco?
 - a. As pessoas e organizações/movimentos que participaram de modo decisivo na construção das políticas sempre foram os mesmos? Quais? E depois com a implementação do SNC algo está diferente/mudando (ou mudou)? O que? Por que?

Caracterização da participação, a partir da década de 90 e depois com o SNC

7. O que vocês consideram que é participação da Sociedade Civil na formação (construção) da política pública de cultura? Desde quando? E na prática, como está sendo construída essa participação? Vocês fazem isso? Dê exemplos?
 - a. Quais as **formas de participação** (mecanismos e instrumentos) e **estratégias** (política institucional ou infra-política) de participação e **como os músicos se representam** (organizações representativas, movimentos culturais e empresas produtoras - hierárquica ou não-hierárquica) e o **espaço de luta** (Sociedade Civil e Estado)?
 - b. Sobre que **temas** e com que **objetivos** (autopromoção; realização da cidadania; regras democráticas; controle do poder; controle da burocracia; negociação) na prática a sociedade participa?
 - c. Qual a natureza das decisões que vocês participam? Até que ponto há obrigatoriedade de implementá-las?
 - d. É isso que a administração pública incentiva?
 - e. Algo está diferente/mudando (ou mudou) com a implementação do SNC?
8. Quais as diferenças entre o que eles (Adm. Pública) pretendem e o que vocês acham e fazem para participar da formação das políticas públicas?

- a. Você considera que o Estado está diferente/mudando (ou mudou) alguma coisa em relação a participação da sociedade? Por que? (a incentivar ou ampliar os **mecanismos de participação social**) influenciados pelo ideário do SNC?
9. Vocês consideram que o Estado (Governo) incentivou (década 90) movimentos/organizações a participar do processo político de construção da política pública de cultura em Pernambuco? Algum especificamente? Por que? E hoje incentiva? Quais, os mesmo? Ou Algo está mudando?

Alteração nos recursos de poder (capitais) e características/lógica de ação (*habitus*) a partir do SNC

10. O que era preciso para que vocês participassem da formação (construção) da política pública de cultura com mais influência na década de 90? Quem tem esses recursos aqui em Pernambuco? E depois com o SNC está mudando (ou mudou)? Por que?
- Quais os procedimentos, regulamentações, determinações, regras gerais básicas era necessário saber (ou dominar); - **tipos de capitais** – Keconômico; Kcultural; KTradição; Ksocial; Kpolítico; Kempresarial-organizacional;
 - Quais eram as características relevantes (o que diferenciava) para que os membros da sociedade/representante dos músicos conseguissem participar (ter algum poder sobre) ou ter acesso à formação (construção) das políticas;
 - Você lembra de outras organizações atuantes no movimento de cultura e na construção das políticas públicas, antes e depois do SNC?
11. Vocês sempre tiveram (década de 90) esses recursos ou conseguiram agora? Como? Quem e o que ajudou? O que é preciso para vocês também terem essa força?
12. O que aconteceu por conta dessa participação da sociedade nas políticas públicas desde então? Como era? Algo está diferente/mudando (ou mudou) com a implementação do SNC?
- Qual importância você atribuiria aos movimentos sociais de cultura (o Mangue, Alto José do Pinho, etc.) ligados à música na contestação ou apoio;
 - O que permaneceu mesmo com a participação e contestação da sociedade?
13. Vocês têm um modo de atuar política e culturalmente, poderiam me descrevê-los?
- Ações, estratégias, práticas cotidianas, aquelas que vocês consideram mais normais, feitas até sem pensar, etc,
 - O que mudou desde a formação de vocês até hoje? Por que?
14. O que vocês questionam (ou criticam) na Administração Pública de Cultura em Pernambuco? O que não questionam (ou criticam) - o que é normal/natural para vocês nas ações da administração pública? Por que?
- Sobre as políticas públicas da década de 90, vocês têm alguma crítica? O que? Por que?
 - No que vocês criticavam ou criticam, algo está diferente/mudando (ou mudou)?
 - E sobre o Sistema Nacional de Cultura, têm alguma crítica? O que? Por que?

Quais as alterações nas posições de poder dos agentes no campo e as mudanças no caráter da participação com o processo de construção do SNC

15. Quem conseguia o que queria (ou influenciava as políticas públicas de cultura) junto à Administração Pública de Cultura? Como? E hoje são os mesmo? Ou não, quais? Algo mudou na forma de conseguir ou participar da sociedade?
- Quem teve recursos decisivos/eficazes (de poder) para participar da construção da política cultural para música em Pernambuco na década de 90? E agora com a implementação do SNC algo mudou? Dos mencionados, como participaram?
 - Quem são os beneficiados pela a participação da sociedade na construção da política pública de cultura? E menos? Por que?

Anexo A - 1º Manifesto Mangue

Caranguejos Com Cérebro⁷⁵

por Fred Zero Quatro

O primeiro manifesto do Mangue, na íntegra e em sua versão original de 1992.

Mangue, o conceito

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem do alagadiço costeiro.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown, a cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex)cidade *maurícia* passou desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

Em contrapartida, o desvairio irresistível de uma cínica noção de *progresso*, que elevou a cidade ao posto de *metrópole* do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da *metrópole* só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

Mangue, a cena

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as

⁷⁵ Este texto foi extraído do site a Maré Encheu:

<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=2&dataDoJornal=atual>

baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Hoje, Os manguemoys e manguemoys são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica manguemoys invadirem o Recife e comecem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown.

Anexo B - 2º Manifesto Mangue

Manifesto Mangue 2⁷⁶

por Zero Quatro, com a colaboração de Renato L.

Quanto vale uma vida

Longa vida ao Groove

Os alquimistas estão chorando. A indignação ruidosa de Lúcio Maia com a ferocidade carniceira da imprensa nos faz lembrar que nem tudo tem que ser movido a cinismo e oportunismo no - cada vez mais - cínico e vulgar circuito pop.

Antes de mais nada, salve Lúcio, Jorge, Dengue, Gilmar, Toca, Gira e Pupilo. Salve Paulo André e longa vida ao Nação Zumbi, com seu groove imbatível, mix epidêmico e urgente de química e magia que cedo ou tarde vai varrer o mundo!

A primeira vez que vimos Chico juntando a Loustal com o Lamento Negro (o embrião do que seria a Nação Zumbi, ainda no início de 91), comentamos arrepiados, eu e Renato L. : "não importa que estejamos no fim do mundo e sem dinheiro no bolso; não tem errada, não há nada no mundo que possa deter esse som!" Na nossa ficha, constava a produção de vários programas de Rock na cidade, onde nos esforçávamos para mostrar sons novos e interessantes de todos os cantos do mundo. E não havia dúvida de que naquele momento estávamos diante de algo absurdamente novo e irresistível. Começamos imediatamente a viajar num conceito capaz de colocar o Recife no mapa. Claro que houve momentos nos últimos anos em que chegamos a pensar que talvez tivéssemos ajudado a criar uma espécie de monstro incontrolável. Mas hoje sabemos que agimos bem, não poderíamos agir de outro modo.

- E agora, mangueboys?

Chico era referência e inspiração para muita gente, talvez para toda uma geração de recifenses. E a perda para a Nação Zumbi é irreparável em termos de carisma, energia vocal, gestual, etc. Ninguém questiona isso. Mas o que muita gente esquece é que a fórmula criada por Chico tinha uma base muito sólida em termos de cozinha, acompanhamento, groove. A maioria das pessoas desconhece alguns fatos. Quando eu conheci Francisco França, ele era o lado mais extrovertido da mais nova dupla do barulho da cidade. Chico e Jorge eram inseparáveis como unha e carne, egressos da "Legião Hip Hop", que reunia no final dos anos 80, alguns dos melhores dançarinos e djs que o Recife já conheceu (alguém aí já viu Jorge Du Peixe dançando "street"? A galera que hoje em dia ensina funk nas academias de dança não daria nem pro caldo...).

Jorge sempre foi um pouco mais tímido, mas não menos engraçado, e os dois se completavam em termos de gosto, idéias, visão e criatividade. Chico sempre teve mais iniciativa e era, como todos sabemos, um letrista formidável. Mas alguém aí se lembra quem é o autor da letra do clássico "Maracatu de Tiro Certo"? Isso mesmo, Jorge Du Peixe...

⁷⁶ Este texto foi extraído do site a Manguenius: <http://www.terra.com.br/manguenius/ctudo-manifesto-2.html>

Quanto a Lúcio Maia, qualquer um que acompanhe a Guitar Player, sabe que é cada vez maior o número de pessoas que o consideram um dos mais talentosos e ecléticos guitarristas brasileiros, uma verdadeira revelação dos últimos tempos. Dengue, então, é aquele baixista contido, discreto, mas super-eficiente. Desde os tempos do Loustal, ele sempre conseguiu encaixar a levada perfeita para o estilo fragmentado dos versos de Chico. E quanto aos tambores e à bateria, nem é preciso comentar. Não se via, no rock and roll, uma engrenagem tão potente e envenenada desde a morte de John Bonham.

Quando toda a crítica brasileira caiu de quatro sob o impacto avassalador do "Da Lama ao Caos", houve no Recife quem apostasse que Chico despontaria em carreira solo já no segundo disco. Argumentavam que, por um lado Chico tinha luz própria de sobra e por outro a fórmula do Nação Zumbi não renderia mais nada interessante, pois já teria se esgotado. Eu e Renato torcemos para que acontecesse o contrário, para que Chico não se rendesse à vaidade pessoal e injetasse todo gás possível no fortalecimento da banda. Ele não decepcionou, mostrou que não era nem um pouco ingênuo ou deslumbrado e que sabia muito bem do que precisava para se manter no topo. O resultado foi o brilhante "Afrociberdelia", um trabalho coletivo - com Lúcio mais ativo do que nunca do que nunca na produção.

Portanto, se existe uma banda que tem total autoridade e potencial para ocupar condignamente o lugar que o inesquecível Chico Science deixou vago no topo, essa banda é sem dúvida a Nação Zumbi. Por sinal, o próprio Chico nem cogitava em dar por esgotado o formato da banda, tanto que já planejava entrar com os brothers no estúdio ainda este ano para gravar o terceiro disco. LONGA VIDA AO GROOVE!!!

Buscando respostas

"Something is happening here, but you don't know what it is. Do you, Mr Jones?" Essa frase de Bob Dylan me vem à mente sempre que eu penso no tom de alguns comentários publicados nos maiores jornais do país a respeito da morte de Chico. Talvez com intenção de pintar o fato com as cores mais chocantes, expurgando, assim, a dor e a revolta da perda, as matérias acabavam invariavelmente emitindo um tom derrotista ou até desolador.

Se o caso é especular sobre o que pode acontecer daqui em diante, o mais oportuno seria tentar identificar na história do Pop, fatos ou situações semelhantes que possam servir de exemplos. Em se tratando de movimentos de cultura Pop; gerados em focos isolados; situados na periferia do mercado; e com reconhecimento mundial, os fenômenos mais correlatos ao Mangue Beat que se tem notícia - ainda que os estágios de desenvolvimentos sejam distintos - são a Jamaica pós-Bob Marley e Salvador pós-Tropicalismo.

Sobre Salvador, minha experiência como mangueboy me diz que o Tropicalismo não surgiu lá por acaso. Nada no mundo poderia ter impedido o caldo cultural da cidade de gerar posteriormente (e na sequencia) os Novos Baianos, A Cor do Som, os trios elétricos, a Axé Music, o Samba - Reggae, a Timbalada, etc.

Também não foi por milagre que a Jamaica se tornou berço do Calipso, do Ska, do Reggae, do Dub, do Raggamuffin e de todas as variantes do Dancehall que hoje, quase 20 anos depois da morte de Marley, contaminam as paradas de sucesso de todo o mundo.

Esses dois fenômenos foram condicionados por combinações específicas de fatores geográficos, econômicos, políticos, sociológicos, antropológicos, enfim, culturais, cuja história eu não seria capaz de analisar. Mas em se tratando de focos isolados que a partir de

um determinado estímulo geram uma reação em cadeia capaz de contaminar toda a história futura de uma comunidade, meu depoimento talvez possa ser útil.

Uma visita muito especial

Lembro-me muito bem do nervosismo que tomou conta da cidade quando, em 93 (logo após o primeiro Abril Pro Rock), a diretoria da Sony anunciou que mandaria um representante ao Recife para contratar Chico Science... Fun! Fun! Zoeira Total! Diversão a qualquer custo, e a mais barulhenta possível! Esse havia sido o nosso lema quando, dois anos antes, sentindo o descompasso - o fundo do poço, o infarto iminente - , resolvêramos tentar de tudo para detonar adrenalina no coração deprimido da cidade. Depois de vários shows e eventos muito bem sucedidos, e do manifesto "Caranguejos com Cérebro" (que transformou, de uma hora para outra centenas de arruaceiros inocentes em "mangueboys" militantes), parecia que a cidade realmente começava a despertar do coma profundo em que esteve mergulhada desde o início da guerra dos 80.

Parêntese: não é exagero. Segundo os levantamentos mensais do DIEESE, Recife conseguiu manter sem muito esforço a impressionante e isolada posição de campeã nacional do desemprego e da inflação por nada menos que dez anos seguidos!!! Imaginem o efeito devastador que uma situação como essa pode provocar na alma de uma comunidade com mais de 400 anos de história e que só neste século havia gerado nomes da dimensão de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Josué de Castro e João Cabral de Melo Neto. Para nós, que mal havíamos saído da adolescência só restavam duas saídas: tentar uma bolsa na Europa ou ganhar as ruas...

Então, a chegada da Sony representava uma espécie de prêmio coletivo. O significado simbólico era que finalmente podia estar se abrindo um canal de comunicação direta com o mercado mundial, como os caranguejos do asfalto haviam almejado em seu primeiro manifesto. Para todos os agentes e operadores culturais que viam seu talento e potencial atrofiados pela desmotivação, era o estímulo concreto que faltava. Afinal, queiram ou não, discos pop lançados por multinacionais movimentam várias áreas de expressão ao mesmo tempo: moda, fotografia, design, produção gráfica, vídeos, relações públicas, assessoria, imprensa, marketing, música,etc.

Daí em diante, pode-se dizer que teve início um efetivo "renascimento" recifense. Todo mundo gritou mãos à obra! e partiu para o ataque. As ruas viraram passarelas de estilistas independentes; bandas pipocaram em cada esquina; palcos foram improvisados em todos os bares; fitas demo e clipes novos eram lançados toda semana, e assim por diante, gerando uma verdadeira cooperativa multimídia autônoma e explosiva, que não parava de crescer e mobilizar toda a cidade. De headbangers a mauricinhos, de punks a líderes comunitários, de surfistas a professores acadêmicos, ninguém ficou de fora. Para se ter uma idéia, a frase " computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro" (Mundo Livre SA) virou tema de redação de vestibular de uma faculdade local.

Manguetown, 5 anos depois

O renascimento segue de vento em popa. A noite mais concorrida do último Abril Pro Rock foi a que reuniu três bandas locais. Mais de cinco mil pessoas pagaram ingresso e enfrentaram uma chuva intensa para aplaudir e cantar junto com Mundo Livre SA, Mestre Ambrósio e Chico Science e Nação Zumbi. O festival "Viva a Música", realizado em setembro passado, reuniu mais de 50 novas bandas. O disco de estréia da campeã, Dona Margarida Pereira e os Fulanos, está em fase de gravação. O programa Manguê Beat (Caetés FM 99.1) ocupa há 2

anos os primeiros lugares de audiência, tocando fitas demo e lançamentos locais, além de novidades de todos os cantos do planeta. O "Manguetronic", um programa de rádio idealizado especialmente para a Internet, vem se firmando como um dos sites mais acessados do Universo on Line. Os últimos cds do Chico Science e Nação Zumbi e do Mundo Livre SA e a estréia do Mestre Ambrósio figuraram na lista dos dez melhores do ano da revista Showbizz. Estão em fase de finalização os aguardados albuns de estréia das bandas Eddie e Devotos do Ódio. O Abril pro Rock 97 entrou pela primeira vez no calendário de eventos oficiais do Estado, ganhando assim uma ampla divulgação nacional e uma infra-estrutura mais organizada. A estréia em longa-metragem dos cineastas pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas - o filme "O Baile Perfumado", cuja trilha é assinada por Chico Science, Siba (do Mestre Ambrósio) e Zero Quatro - ganhou vários prêmios, entre eles o de melhor filme, no último Festival de Cinema de Brasília. O estilista Eduardo Ferreira já recebeu vários prêmios nas últimas edições do Phytoervas Fashion. O Mundo Livre S.A. acaba de fazer 4 shows e um clipe no México, devendo participar de vários festivais europeus no segundo semestre...

(Pausa para respirar)

Temos como objetivo imediato pressionar a Prefeitura do Recife para tirar do papel e colocar no ar a rádio Frei Caneca FM, uma emissora sem fins lucrativos cujo orçamento para 97, ao que parece, já foi aprovado pela C'mara Municipal. Afinal, o único e mais difícil obstáculo que ainda não superamos foi o das rádios comerciais. Sabemos que na Jamaica e em Salvador foi preciso o uso até de ações violentas para pressionar os disc - jôckeis. No estágio atual, não achamos que recursos sejam necessários. O Popspace não é invulnerável e a história está do nosso lado.

Quem acompanhou no Recife as últimas homenagens a Chico, sentiu a força de um compromisso coletivo. Hoje cada recifense tem no olhar um pouco de guerrilheiro da Frente Pop de Libertação. E o recado que queremos enviar para o mundo não é muito diferente daquele que nos mandam as comunidades indígenas de Chiapas- que têm no subcomandante Marcos o seu porta-voz. VIVA SANDINO! VIVA ZAPATA! VIVA ZUMBI! A utopia continua...

"- Quanto vale a vida de um homem, em quanto cada um avalia a sua própria vida, a troco de quê está disposto a mudá - la? Nós avaliamos muito alto o preço de nossas vidas. Valem um mundo melhor, nada menos. Homens e mulheres, dispostos a dar suas vidas, têm direito a pedir tanto quanto valem. Há os que avaliam suas vidas por uma quantidade de dinheiro, mas nós a avaliamos pelo mundo, esse é o custo do nosso sangue..." (Subcomandante Marcos)

Anexo C - Músicas⁷⁷

Monólogo ao Pé do Ouvido (parte da 1ª faixa do CD Da Lama ao Caos de Chico Science)

Modernizar o passado é uma evolução musical. Cadê as notas que estavam aqui? Não preciso delas! Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos. O medo dá origem ao mal. O homem coletivo sente a necessidade de lutar; o orgulho, a arrogância, a glória enche a imaginação de domínios. São demônios, os que destroem o poder bravio da humanidade. Viva Zapata! Viva Sandino! Viva Zumbi! Antônio Conselheiro! Todos os Panteras Negras, Lampião, sua imagem e semelhança! Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia.”

Banditismo por uma Questão de Classe (Chico Science)

Há um tempo atrás se falava de bandidos / Há um tempo atrás se falava em solução / Há um tempo atrás se falava e progresso / Há um tempo atrás que eu via televisão / Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha / Não tinha medo da perna cabiluda / Biu do olho verde fazia sexo, fazia / Fazia sexo com seu alicate / Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela/ A polícia atrás deles e eles no rabo dela / Acontece hoje e acontecia no sertão / Quando um bando de macaco perseguia Lampião / E o que ele falava outros hoje ainda falam / "Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala" / Em cada morro uma história diferente / Que a polícia mata gente inocente / E quem era inocente hoje já virou bandido / Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido / Banditismo por pura maldade / Banditismo por necessidade / Banditismo por uma questão de classe!

A Cidade (Chico Science)

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas/ que cresceram com a força de pedreiros suicidas/ cavaleiros circulam vigiando as pessoas/ não importa se são ruins, nem importa se são boas/ e a cidade se apresenta centro das ambições/ para mendigos ou ricos e outras armações/ coletivos, automóveis, motos e metrô/ trabalhadores, patrões, policiais, camelôs/ a cidade não para, a cidade só cresce/ o de cima sobe e o de baixo desce/ a cidade se encontra prostituída/ por aqueles que a usaram em busca de saída/ ilusora de pessoas de outros lugares/ a cidade e sua fama vai além dos mares/ no meio da esperteza internacional/ a cidade até que não está tão mal/ e a situação sempre mais ou menos/ sempre uns com mais e outros com menos/ a cidade não para, a cidade só cresce/ o de cima sobe e o de baixo desce/ eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu/ tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu/ pra gente sair da lama e enfrentar os urubu/ num dia de sol Recife acordou/ Com a mesma fedentina do dia anterior.

⁷⁷ Todas as letras das músicas foram extraídas do site: <http://letras.terra.com.br/>

Da Lama ao Caos (Chico Science)

Posso sair daqui para me organizar / Posso sair daqui para desorganizar / Posso sair daqui para me organizar / Posso sair daqui para desorganizar // Da lama ao caos, do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana / Da lama ao caos, do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana // O sol queimou, queimou a lama do rio / Eu ví um chié andando devagar / E um aratu pra lá e pra cá / E um carangueijo andando pro sul / Saiu do mangue, virou gabiru // Ô Josué, eu nunca ví tamanha desgraça / Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça // Peguei um baláio, fui na feira roubar tomate e cebola / Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura “Aí minha véia, deixa a cenoura aqui / Com a barriga vazia não consigo dormir” / E com o bucho mais cheio comecei a pensar / Que eu me organizando posso desorganizar / Que eu desorganizando posso me organizar / Que eu me organizando posso desorganizar // Da lama ao caos, do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana / Da lama ao caos, do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana // O sol queimou, queimou a lama do rio / Eu ví um chié andando devagar / E um aratu pra lá e pra cá / E um carangueijo andando pro sul / Saiu do mangue, virou gabiru // Ô Josué, eu nunca ví tamanha desgraça / Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça // Peguei um baláio, fui na feira roubar tomate e cebola / Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura / “Aí minha véia, deixa a cenoura aqui / Com a barriga vazia não consigo dormir” / E com o bucho mais cheio comecei a pensar / Que eu me organizando posso desorganizar / Que eu desorganizando posso me organizar / Que eu me organizando posso desorganizar // Da lama ao caos, do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana / Da lama ao caos, do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana // Da lama ao caos, do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana / Da lama ao caos, do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana

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](#)