Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP

1 ontineia Cinversidade Catolica de Bao I adio – I Cest			
Programa de Estudos Pós Graduados em Comunicação e Semiótica			
Fernanda Araujo Perniciotti			
O novo ambiente midiático produzido pela <i>editalização</i> da cultura: o meio transformou-se em mediação			
•			
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA			

São Paulo 2015

Pontificia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP

Programa de Estudos Pós Graduados em Comunicação e Semiótica Área de concentração: Signo e Significação nas Mídias Linha de pesquisa: Cultura e Ambientes Midiáticos

Fernanda Araujo Perniciotti

O novo ambiente midiático produzido pela *editalização* da cultura: o meio transformou-se em mediação

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Helena Katz.

São Paulo 2015

Banca Examinadora

RESUMO

Em 1986, instaurou-se uma nova forma de comunicação no Brasil - os editais -, que se tornou um modelo hegemônico na proposição de políticas públicas culturais. A hipótese é a de que o que poderia ser apenas um meio de comunicação entre a produção artística financiamento, transformou-se em mediação (MARTIN-BARBERO), transbordando a sua lógica para todos os setores da cultura, nas esferas pública e privada, compondo, assim, ao longo do tempo, o que aqui será chamado processo de editalização. Tal processo floresceu junto com a crise do jornalismo cultural, que não atua criticamente face ao que o mecanismo de renúncia fiscal instalou no país. A pesquisa pretende explicitar as consequências do tipo de midiatização que o jornalismo cultural pratica. A fundamentação teórica parte da proposta de Martin-Barbero (1987), que nos alerta para a transformação de meios em mediações. Com ela, será possível pesquisar o novo ambiente midiático no qual a produção cultural passou a operar desde a implantação da Lei Sarney, em uma herança advinda da Ditadura-Civil Militar no Brasil (RUBIM, 2008), e que vem sendo tecido pela concepção de política associada à economia de mercado (MÉSZÁROS, 2002). A necessidade de esclarecer os impactos do tipo de comunicação que vem sendo construído justifica-se porque de acordo com a Teoria Corpomída, aquilo que se torna um hábito passa a atuar como um operador cognitivo (KATZ e GREINER, 2005).

Palavras-chave: 'editalização' da cultura, meio e mediação, ambiente midiático, jornalismo cultural, corpomídia.

ABSTRACT

In 1986, introduced to a new form of communication in Brazil - the notices which has become a hegemonic model in proposing public cultural policies. The hypothesis is that it might just be a means of communication between artistic production and its financing became mediation (Martin-Barbero), overflowing its logic to all sectors of culture in the public and private spheres, thus composing over time, which here will be called editalização process. This process flourished along with the cultural journalism crisis, which does not act critically in relation to the tax relief mechanism installed in the country. The research aims to clarify the consequences of the kind of media coverage that cultural journalism practice. The theoretical part of the Martin-Barbero proposal (1987), which alerts us to the transformation of media in mediations. With it, you can find the new media environment in which cultural production has operated since the implementation of the Sarney Law, in a arising legacy of dictatorship-Civil Military in Brazil (RUBIM, 2008), and that has been woven by design policy associated with the market economy (MÉSZÁROS, 2002). The need to clarify the impact of the type of communication that is being built is justified because according to the theory Corpomída, what becomes a habit starts to act as a cognitive operator (Katz and GREINER, 2005).

Keywords: 'editalização' culture, media and mediation, media environment, cultural journalism, bodymedia.

Agradecimentos

Agradeço à minha querida família – mãe, pai, Beto e Beta –, meu seguro, pela certeza do acolhimento nas situações mais adversas. Pela delícia que é compartilhar o meu todo dia com vocês. Por me ensinar que o amor é cheio de discordâncias e inconveniências e, ainda assim, continua sendo necessário, desejável e, principalmente, o sentido da vida. Reconheço vocês em tudo o que faço. Pai e mãe, vocês são o amor materializado. Ser a caçula de vocês, meus irmãos-amigos amigos-irmãos, é um favor imerecido que eu jamais conseguirei retribuir. Não é pouco.

Agradeço à Má pela amizade que, mesmo geograficamente distante, continua presente. A cartinha que você me escreveu em 2009 foi o início do que me trouxe até aqui. Se comecei, só comecei porque te admirei e, se continuei, continuei por te ter comigo. É muito amor.

Agradeço à Nat, e sua loucura amável, e ao Rô, e sua doçura forte, porque o caminho fica mais divertido com vocês. É na parceria com vocês que se configuram as novas possibilidades, os novos desejos, as novas direções, sempre regadas de muitas risadas e afeto.

Agradeço aos meus alunos do CLAC – Centro Livre de Artes Cênicas e aos aprendizes da Escola Viva de Artes Cênicas, porque todas as dúvidas e a confiança de vocês me lembram semana após semana que não posso parar. É um carinho que quase não cabe em mim. A sala de aula fez toda a diferença no último ano deste trabalho.

Agradeço aos professores e colegas do COS, pelos preciosos momentos de compartilhamento e convivência com a diferença. Agradeço à querida Cida, que, lidando com a parte mais árida de todo o processo, contribuiu muito para que eu conseguisse continuar estudando. Inclusive, é uma das maiores responsáveis pela conclusão deste trabalho ainda em 2015. Toda a minha gratidão.

Agradeço à Ká e ao P.A por apoiarem este momento, mesmo que às vezes isso signifique um distanciamento do nosso Estúdio. Pelos papos na mesa da cozinha e os vídeos no youtube. Todo meu carinho a vocês.

Agradeço aos colegas do CED, a hostilidade muitas vezes presente no ambiente acadêmico não faz parte dos nossos encontros. Muitas, se não todas, das discussões que estão aqui foram desenvolvidas junto a vocês.

Agradeço ao meu querido amigo Tomás, pelo seu cuidado, incentivo e afeto, que parecem ser infindáveis, sempre surpreendentes. Por me lembrar que é melhor conversar sobre Palmeiras e Santos (entre outras coisas) no saguão dos teatros e, não raras vezes, me resgatar daquele papo, meio de sempre, sobre 'as questões da dança contiporânea na cidade/país/mundo...'.

Agradeço à banca de qualificação, Isaura Botelho e Christine Greiner. Um momento que demonstrou a sua preciosidade durante a escrita final do trabalho. Chris, obrigada, especialmente a você, por me acompanhar em todo esse trajeto, desde o primeiro ano de Artes do Corpo, com o afeto que não deixa de lado o rigor, ao contrário. Continuamos juntas.

Agradeço às minhas lindas e preciosas companheiras da 'agenda de dança', Rosa e Ana, por essa parceria, desigual na experiência da vida, que vocês me propiciam. Toda vez que eu estudo, pesquiso, compartilho, escrevo, entro na sala de aula, etc, meu compromisso é com vocês. Vocês são as melhores de todos os tempos.

Por fim, como não poderia ser diferente, agradeço à minha querida Helena, que me ensinou a amar o conhecimento e a entendê-lo como posicionamento político. Dizer que isso não seria possível sem você, para um olhar desavisado, pode até parecer clichê, mas a profundidade e as camadas do que isso significa na nossa relação, isso só nós sabemos. Você é A minha referência. Nem uma vida inteira de 'muito obrigada' seria suficiente.

Agradeço à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

à minha pequenina, Bica-Bica, e à também pequenina, Helena, as duas pontas da vida: há esperança

Sumário

Capí	tulo I	
os pr	essupostos	10
1.	políticas públicas	11
2	jornalismo cultural	18
3	editais	32
	3.1. meios de produção	34
	3.2. mediação	36
4	corpomídia	37
Capí	tulo II	
os co	ontextos	41
5	transição: a ditadura civil-militar	42
6	o espírito republicano e as leis de incentivo: os princípios	49
7	editalização	55
Capí	tulo III	
os tra	aços	73
1.	a importância do projeto	74
2	privilégio ou direito	81
	2.1. o contexto criado pela lei de fomento à dança da cid	ade de São
	Paulo	83
3	se não é política cultural, é mercado?	88
4	legitimação	97
Cons	siderações Finas: alguém quer tentar?	106
	nas no sistema ou a exacerbação da individualidade	
Biblio	ografia	120
Anex		125

Capítulo I os pressupostos

As políticas culturais no Brasil, nos últimos 30 anos, têm sido circunscritas a partir de parâmetros ditados pelas leis de incentivo à cultura. A ação pioneira nesta direção aconteceu em 1986, com a Lei Sarney (Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986). O país, recém-saído da Ditadura Civil-Militar, passava por significativas mudanças. O momento era de efervescência política, e um exemplo disso é a implantação da Nova Constituição, em 5 de outubro de 1988, apenas dois anos após a promulgação da Lei. O objetivo, aqui, não é um levantamento das especificidades das leis de incentivo, já amplamente estudadas, mas sim propor que o uso continuado do incentivo fiscal produziu uma espécie de lógica que, com uma expansão acrítica¹, se tornou um jeito de ver e de atuar na produção artística de todo o país. Esta lógica, aqui será chamada de 'editalização'².

A partir disso, alguns esclarecimentos se fazem necessários:

- O conjunto de editais vigentes no país não se constitui como uma política pública cultural
- 2. O edital, no atual contexto brasileiro, não atua apenas como uma figura jurídica
- O jornalismo cultural, apesar de não formular políticas públicas, poderia exercer um papel crítico que desestabilizasse a expansão da editalização
- O papel do corpo, como corpomídia, é o que sustenta a hipótese de um processo de editalização, porque é no corpo que esta lógica se materializa

_

¹ No contexto das políticas culturais no Brasil, os editais se disseminaram por todo o país, sem quefossem realizadas leituras críticas aprofundadas sobre o impacto de tal processo na produção cultural aqui realizada. Com poucas vozes dissonantes, a expansão acrítica é caracterizada pelo silenciamento de um jornalismo cultural afundado em crise e de uma produção artística envolta dos pressupostos dos editais.

² O conceito de 'editalização' será desenvolvido ao longo dessa dissertação e refere-se à nomeação de um sintoma identificado pela pesquisa. Trata-se de uma maneira de pensar o mundo como sendo apenas o mundo regulado por editais porque os editais foram transformados em política pública para a cultura quando, na verdade, são apenas instrumentos jurídicos destinados à sua efetivação. A força desse entendimento se alastra, com consequências que serão trabalhadas mais adiante.

1. políticas públicas

Reconhecer que o conjunto de editais vigentes no país não pode ser classificado como uma política pública cultural leva a formular uma questão: o que é, então, uma política pública? Como não é possível apresentar uma resposta simples e direta, e isso se alinha com o desconhecimento amplo de alguns parâmetros, mantém-se o velho hábito de classificar qualquer ação advinda do poder público como política pública. Em sua *Introdução à Teoria da Política Pública*, Enrique Saravia propõe:

Mas o que é uma política pública? Trata-se de um fluxo de decisões públicas, orientado a manter o equilíbrio social ou a introduzir desequilíbrios destinados a modificar essa realidade. Decisões condicionadas pelo próprio fluxo e pelas reações e modificações que elas provocam no tecido social, bem como pelos valores, idéias e visões dos que adotam ou influem na decisão. É possível considerá-las como estratégias que apontam para diversos fins, todos eles, de alguma forma, desejados pelos diversos grupos que participam do processo decisório. A finalidade última de tal dinâmica – consolidação da democracia, justiça social, manutenção do poder, felicidade das pessoas - constitui elemento orientador geral das inúmeras ações que compõem determinada política. Com uma perspectiva mais operacional, poderíamos dizer que ela é um sistema de decisões públicas que visa a ações ou omissões, preventivas ou corretivas, destinadas a manter ou modificar a realidade de um ou vários setores da vida social, por meio da definição de objetivos e estratégias de atuação e da alocação dos recursos necessários para atingir os objetivos estabelecidos. (SARAVIA, 2006, p. 28)

A proposição de Saravia apresenta, de partida, a complexidade da discussão, uma vez que "equilíbrio social" ou "desequilíbrios destinados a modificar essa realidade" são formulações que enfatizam a análise do lugar das

políticas e não de que tipo de decisões podem ser consideradas como ações em politicas públicas. Mas segue dizendo que tais decisões são "condicionadas pelo próprio fluxo e pelas reações e modificações que elas provocam no tecido social". Ou seja, além dos traços iniciais que compõem a área de desenvolvimento de tais políticas, e que têm especificidades locais, é necessário um acompanhamento dos impactos sociais, em uma noção de fluxo, mutabilidade.

Em perspectiva complementar, Aguiar Villanueva, Coordenador do Comité Técnico de la Red de Políticas Públicas de la UdeG (Universidad de Guadalajara), afirma:

política pode denotar várias coisas: um campo de atividade governamental (política de saúde, educacional, comercial), um propósito geral a ser realizado (política de emprego estável para os jovens), uma situação social desejada (política de restauração de centros históricos, contra o tabagismo, de segurança), uma proposta de ação específica (política de reflorestamento dos parques nacionais, de alfabetização de adultos), uma norma ou normas que existem para determinada problemática (política ecológica, energética, urbana), um conjunto de objetivos e programas de ação que o governo tem em um campo de questões (política de produtividade agrícola, de exportação, de luta contra a pobreza). Ou a política como produto e resultado de específica atividade governamental, o comportamento governamental de fato (a política habitacional conseguiu construir n número de casas, a política de emprego criou n postos de trabalho), o impacto real da atividade governamental (diminuição do crime urbano, aumento da conclusão do ciclo básico de estudos, diminuição dos preços ao consumidor, redução da inflação), o modelo teórico ou a tecnologia aplicável em que se sustenta uma política governamental (política da energia, política de renda regressiva, política de ajuste e estabilização). (VILLANUEVA in SARAVIA, 2006, p. 30)

Vale ainda complementar com Claude Thoenig, que entende política pública como:

[...] um conjunto de medidas concretas; decisões ou formas de alocação de recursos; ela esteja inserida em um 'quadro geral de ação'; tenha um público-alvo (ou vários públicos); apresente definição obrigatória de metas ou objetivos a serem atingidos, definidos em função de normas e de valores. (THOENIG in SARAVIA, 2006, p. 32)

A proposta de Thoenig compreende que os cinco momentos são inseparáveis na constituição de uma política pública, ou seja, não é possível prescindir de nenhuma das etapas do processo.

As multifuncionalidade do termo política pública, nos autores citados, parece não abrir mão da necessidade de estabelecer diretrizes, ou seja, propor os valores que sustentam determinado conjunto de ações. O entendimento de política pública desenvolvido pelos autores, pressupõe que as ações podem ser consideradas políticas públicas na medida em que respondem a este conjunto de proposições que preza por um ou mais ideais. Segundo Saravia,

Os diferentes autores coincidem no conceito geral e nas características essenciais das políticas públicas. O formato concreto delas dependerá de cada sociedade específica. O estágio de maturidade de cada uma delas contribuirá, ou não, para a estabilidade e eficácia das políticas, para o grau de participação dos grupos interessados, para a limpidez dos procedimentos de decisão. (SARAVIA, 2006, ps. 31 e 32)

Antes das especificidades do Brasil, que serão melhor trabalhadas a seguir, vale observar alguns traços culturais da latino-américa no pensamento de políticas públicas:

Nos países de origem ibérica, o legalismo é condição essencial da sua cultura. Os conquistadores espanhóis e portugueses levavam nas suas naus os textos das leis que deviam aplicar nas terras que iriam descobrir. Eles eram, por sua vez, tributários de muitos séculos de legislação romana. (ibidem, p. 22)

Nos países de cultura latina, a perspectiva jurídica mantém sua vigência alicerçada no legalismo próprio da conformação dos seus sistemas estatais. Essa visão leva a uma considera ção um tanto estática do Estado e da administração pública, que privilegia o estudo das estruturas e das normas que organizam a atividade estatal. O estudo circunscreve-se às questões de lege data³ e de lege ferenda⁴ e deixa de lado as realidades vitais que permeiam as estruturas públicas. Se o direito pretende organizar e orientar a vida social, esta é um elemento substantivo na formulação da regra jurídica. (ibidem, ps. 21 e 22)

Interessante observar que, desde a colonização, um hábito parece se instaurar na latino-américa, pois as leis implementadas por imposição nas colônias passavam por processo de elaboração na Europa, com referências da antiga legislação romana adaptadas aos contextos europeus. Em outras palavras, tais processos são impostos nos territórios conquistados, uma vez que a prática de propor e não a de estabelecer os pressupostos políticos não poderia ser realizada nas colônias, porque colocaria em risco o poder homogeneizador do colonizador.⁵

> Como Aguilar Villanueva aponta com relação à América Latina, "nossa 'teoria' da administração pública ficou presa entre as considerações jurídico-institucionais (repertórios de leis e regulamentos, âmbitos de competência e jurisdição, instâncias e procedimentos formais) e as considerações administrativas menores sobre cumprimento de ordens e execução de decisões prévias. Ao aproximar a administração pública do processo decisório das políticas e da sua complexa colocação em prática, seria possível resgatar seu esquecido sentido clássico de governo, de bom governo, e poder-se-ia reconstruir a visão integral de seu objeto de estudo". (ibidem, p. 27)

 ³ "De lei criada" - http://www.advogado.adv.br/termosjuridicos.htm
 ⁴ "De lei a ser criada" - http://www.advogado.adv.br/termosjuridicos.htm
 ⁵ Ler sobre processos coloniais em *O livro negro do Colonialismo* (2004) Marc Ferro.

O fundamento em uma perspectiva unicamente jurídica, ao ignorar a vida social, se constitui na impossibilidade de atender ao que Saravia propunha (ver p.30). Como propor equilíbrios sociais sem levar em conta as questões que envolvem o contexto para além do legalismo?

Aqui, com um olhar localizado nas políticas culturais, é possível reconhecer que o legalismo alicerçado na conformação dos sistemas estatais é o principal critério, também produção publicada nos últimos 30 anos. Apesar das especificidades, concordâncias ou discordâncias de cada um, é possível reconhecer que poucos autores brasileiros se debruçaram sobre políticas púbicas culturais observando os pressupostos do contexto macropolíticos que balizavam os momentos históricos destas 3 décadas. As estatísticas e executabilidades de algumas ações específicas são as protagonistas de boa parte dos textos publicados — o que indica a ausência de um pensamento crítico com relação aos pressupostos políticos e não apenas a questões pontuais.

Continuando a formulação do que seria uma política pública, Saravia acrescenta que, segundo

Hogwood e Gunn, há, pelo menos, sete perspectivas para analisar uma política: 1) estudos de conteúdos políticos, em que o analista procura descrever e explicar a gênese e o desenvolvimento de políticas específicas; 2) estudos do processo das políticas, em que se presta atenção às etapas pelas quais passa um assunto e se procura verificar a influência de diferentes setores no desenvolvimento desse assunto; 3) estudos de produtos de uma política, que tratam de explicar por que os níveis de despesa ou o fornecimento de serviços variam entre áreas; 4) estudos de avaliação, que se localizam entre a análise de política e as análises para a política e podem ser descritivos ou prescritivos; 5) informação para a elaboração de políticas, em que os dados são organizados para ajudar os tomadores de decisão a adotar decisões; 6) análise de processo, em que se procura melhorar

a natureza dos sistemas de elaboração de políticas; 7) análise de políticas, em que o analista pressiona, no processo de política, em favor de idéias ou opções específicas. (ibidem, p.31)

Ainda com Saravia, é possível compreender que a análise das políticas públicas é um processo constitutivo da própria política. Um conjunto de pesquisas nunca é apenas um simples levantamento de dados, porque esse levantamento é feito a partir de algum recorte, e este se relaciona com certos pressupostos e não outros, que se fundamentam em certos conceitos e não outros. Uma posição crítica não está apartada das ações de planejamento e implementação do poder público. A ausência das mesmas compromete, de modo irreversível, as possibilidades da atuação social dos governos.

Segundo o autor, as etapas de desenvolvimento de uma política pública são: agenda, elaboração, formulação, implementação, execução, acompanhamento e avaliação (ibidem, p.33-34):

Agenda – "inclusão de determinado pleito ou necessidade social na agenda, na lista de prioridades, do poder público."

Elaboração – "identificação e delimitação de um problema atual ou potencial da comunidade, a determinação das possíveis alternativas para sua solução ou satisfação, a avaliação dos custos e efeitos de cada uma delas e o estabelecimento de prioridades."

Formulação – "seleção e especificação da alternativa considerada mais conveniente, seguida de declaração que explicita a decisão adotada, definindo seus objetivos e seu marco jurídico, administrativo e financeiro."

Implementação – "constituída pelo planejamento e organização do aparelho administrativo e dos recursos humanos, financeiros, materiais e tecnológicos necessários para executar uma política. Trata-se da preparação para pôr em prática a política pública, a elaboração de todos os planos, programas e projetos que permitirão executá-la."

Execução – "conjunto de ações destinado a atingir os objetivos estabelecidos pela política. É pôr em prática efetiva a política, é a sua realização. Essa etapa inclui o estudo dos obstáculos, que normalmente se opõem à transformação de enunciados em resultados, e especialmente, a análise da burocracia."

Acompanhamento – "processo sistemático de supervisão da execução de uma atividade (e de seus diversos componentes), que tem como objetivo fornecer a informação necessária para introduzir eventuais correções a fim de assegurar a consecução dos objetivos estabelecidos."

Avaliação – "consiste na mensuração e análise, a posteriori, dos efeitos produzidos na sociedade pelas políticas públicas, especialmente 3 5 Introdução à teoria da política pública no que diz respeito às realizações obtidas e às consequências previstas e não previstas." ⁶

É preciso esclarecer que esta não é uma pesquisa que se dedica a analisar políticas públicas, pois seu objeto é o processo de *editalização* que passa a ser tomado como política cultural. Foram apresentadas reflexões sobre a natureza das políticas públicas com o intuito de esclarecer a impossibilidade de se entender o edital como política pública cultural. A investigação aqui apresentada sobre o processo de *editalização* está inserida na tensão entre cultura, economia, política e comunicação.

2. jornalismo cultural

A ação do jornalismo cultural faz parte do processo de *editalização*. Apesar de não ter um papel ligado especificamente às pontas do processo, a informação divulgada nos tradicionais meios de comunicação é também parte de um contexto que habitua o leitor a pensar de forma crítica ou não. O jornalismo cultural não escapa dessa condição do jornalismo em geral. No seu caso, torna-se corresponsável pela expansão do viés que elege para noticiar e também do que escolhe silenciar. Houvesse possibilidade de existir um jornalismo cultural vigoroso nas abordagens críticas da cultura, provavelmente a situação não seria a que temos no momento, no qual cultura passou a ser entendida como entretenimento.

⁶ Além das referências aqui citadas, variados autores debruçaram-se sobre a temática nas últimas décadas. Para conhecer os pioneiros na discussão das políticas públicas como um campo do conhecimento, em um primeiro contato panorâmico, vale ler *Políticas Públicas: uma revisão da literatura* (2006), Clena Souza⁶. Disponível: http://www.scielo.br/pdf/soc/n16/a03n16.

Contudo, grande parte das análises que se debruçam sobre a produção artística, a economia criativa e as políticas culturais ignora o jornalismo cultural como parte constituinte e indissociável destes segmentos. Segundo J. S. Faro (2006), apesar de um crescimento quantitativo, as produções acadêmicas ainda não atendiam à complexidade da discussão dentro do Jornalismo Cultural:

Apesar dessa presença quantitativamente significativa, o jornalismo cultural ainda não conseguiu produzir em torno de si reflexões acadêmicas que dêem conta de sua complexidade. Embora se possa afirmar que estamos diante de uma vaga, dada a proliferação de livros, artigos, disciplinas em programas de pósgraduação e nos próprios cursos de graduação, sites e até comunidades virtuais que discutem o assunto, os estudos existentes sobre o gênero, na maior parte dos casos, enveredam por linhas de interpretação que diluem sua natureza em explicações formalistas que, por sua simplicidade, acabam por turvar a riqueza de possibilidades de análise que o jornalismo cultural permite, com sérios prejuízos para a pesquisa e para o aprofundamento da discussão em torno desse fenômeno. (FARO, 2006, p.2)

Em 2006 já se apresentava um problema que acompanharia não apenas o jornalismo, mas também as muitas instâncias especializadas em cultura – desde a produção artística às políticas públicas culturais –, o que dificulta a percepção das relações entre elas. Talvez a única alternativa, na direção de enxergar com mais complexidade a área da cultura, seja enfrentar o imbricamento e a codependência entre as suas manifestações.

A história nos ajuda a compreender a indissociabilidade da relação das políticas culturais com a produção artística e o jornalismo cultural, eixstentes desde a sua primeira aparição (ou notícia de aparição). Segundo Peter Burke (2004), isso acontece no final do século XVII, momento em que o jornalismo consolida-se socialmente na Europa, não mais como evento pontual, mas como uma narrativa institucionalizada, periódica e com mercado próprio

(MELO, 2007) Isabelle Anchieta de Melo, no artigo *Jornalismo Cultural: pelo encontro da clareza do jornalismo com a densidade e complexidade da cultura* (2007), em referência a Burke, entende que:

(...) o representante mais conhecido e marcante do Jornalismo Cultural viria depois, em 1711, na Inglaterra, com a criação do periódico "The Spectator". Criado por dois ensaístas, Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719), o periódico, segundo seus idealizadores, tinha o objetivo de: "trazer a filosofia para fora das instituições acadêmicas para ser tratada em clubes e assembléias, em mesas de chá e café". Assim, "o jornal cobria desde questões morais e estéticas até a última moda das luvas" (BURKE, p.78, 2004). (MELO, 2007, p.2)

Vale saber que:

No Brasil, o jornalismo cultural só se consolidaria dois séculos depois, mas nasce bem representado por Machado de Assis (1839- 1908) e José Veríssimo (1857-1916). A partir desse momento, o jornalismo cultural ganha contornos mais definidos sendo ainda conduzido por grandes nomes da literatura, política e filosofia, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Ganha expressão máxima em 1928, com a criação da Revista "O Cruzeiro", que teve como colaboradores, entre outros, José Lins do Rego, Vinícius de Morais, Manuel Bandeira, Raquel de Queiroz e Mario de Andrade, e era ilustrada por Di Cavalcanti e Anita Malfati. (Idem)

Faro, em referência a Daniel Piza, também ressalta tal proposição:

De fato, o jornalismo cultural, como diz Daniel Piza, se desenvolveu paralelamente à complexidade urbana e trouxe consigo, desde essa origem, a marca da crítica, inicialmente

_

⁷ http://www.bocc.ubi.pt/pag/melo-isabelle-jornalismo-cultural.pdf - financiamento Rumos Itau Cultural 2007.

literária e depois extensiva às demais manifestações da arte e do pensamento, e às implicações políticas de sua produção. Embora se trate de uma referência feita pelo autor ao desenvolvimento do jornalismo europeu, as mesmas causas podem ser percebidas quando o gênero surge, se consolida e se desenvolve na imprensa brasileira, em especial quando se identifica nos principais centros de maior pulsão modernizadora do país a presença da crítica literária como matéria de reflexão política em veículos da imprensa paulista e carioca. (FARO, 2006, p. 5)

A associação literatura (que, com o tempo, se expande para a arte), filosofia e política parece acompanhar o desenvolvimento do jornalismo especializado em cultura, tanto em seu desenvolvimento mundial como na especificidade do contexto brasileiro. Melo nomeia, a partir destes fatos, dois critérios que passam a balizar a atuação do jornalismo cultural: democratização do conhecimento e o caráter reflexivo.

Assim, o jornalismo cultural nasce com a função de mediar o conhecimento e aproximá-lo do maior número de pessoas. A intenção era a de não restringir a uma elite a esfera das artes, da filosofia e da literatura. Havia nisso um entendimento da função social do jornalismo cultural como lócus adequado para dar acesso irrestrito a todo saber, fato esse que se torna uma regularidade no jornalismo cultural. (MELO, 2007, p.5)

É uma opção na direção de compreender o que haveria de singular no segmento, em resposta aos posicionamentos generalizantes, que defendem que 'todo jornalismo é cultural, porque todos os jornalismos lidam com assuntos da cultura'. A especificidade deste jornalismo, especializado em cultura, está relacionada à sua história e aos modos de atuação social:

Mas, afinal, o jornalismo cultural é singular? O que o caracteriza? Quais elementos o distinguem ou não das outras áreas de conhecimento? Enfim, o que é o jornalismo cultural e como ele pode ser compreendido, atualmente, diante de tantas mudanças?

Há, para buscar respostas a essas indagações, um recurso teórico muito rico quando estamos diante de algo em transformação ou em crise, que é, paradoxalmente, voltar ao passado. E, por mais que o Jornalismo Cultural tenha sofrido muitas mudanças durante sua história há sempre alguns aspectos que se mantém vivos e potentes em sua trajetória. Assim, se recorremos ao passado é para encontrar nele o que permaneceu, apesar da passagem do tempo e das mudanças. E, nessa busca, encontramos duas regularidades fundamentais. Primeiro, a necessidade de democratizar o conhecimento e, segundo, o seu caráter reflexivo. São elas que definem o Jornalismo Cultural como uma prática singular e importante para a sociedade. (Idem)

Atualmente, as previsões de término do jornalismo impresso tradicional assombram os grandes grupos de comunicação, que ainda não encontraram uma fonte de receita suficiente para a sua continuidade nas redes digitais (embora isso esteja lentamente começando a acontecer⁸), fazendo com que a sobrevivência do jornal impresso continue apoiada na publicidade que tradicionalmente o viabiliza comercialmente. Apesar de historicamente o nascimento de uma mídia não definir o fim de outra, como, por exemplo, é o caso do livro e do rádio, o que se torna eminente é a transformação. Considerando a citação de Melo, não é possível ignorar que tal transformação não poderia estar apartada dos dois parâmetros históricos que qualificam a atuação do jornalismo cultural.

O que na atualidade é amplamente divulgado como 'a crise do jornalismo', justamente pelo sucateamento de algumas condições de produção jornalísticas, como falaremos a seguir, não foi facilmente reconhecido. Por exemplo, Faro, em 2006, defendia que:

O jornalismo cultural ocupa um papel importante na imprensa brasileira. Na atualidade, além das secções destinadas ao comentário e à crítica da produção intelectual e artística que

-

 $^{^{8}}$ A maior parte dos jornais mais tradicionais já começa a cobrar pelo acesso a seu conteúdo on-line.

integram diversos veículos de grande circulação, e além dos chamados "cadernos de cultura", também voltados para a cobertura noticiosa e para a análise dessas atividades, um número superior a 20 títulos de revistas especializadas em diversos setores da produção cultural está presente nas bancas. Ao contrário do que se tem dito a respeito de uma "profunda" crise na imprensa, que se traduziria no desaparecimento ou no enxugamento de órgãos tradicionais, com a consequente perda da qualidade informativa de sua produção, as manifestações jornalísticas especializadas na cobertura de eventos culturais, na sua avaliação e na reflexão em torno de tendências da arte e do pensamento contemporâneo, mostram-se bastante intensas e numerosas e, em alguns casos, com sustentação material de razoável consistência. (FARO, 2006, p. 1)

Ainda no mesmo artigo, *Nem tudo que reluz é ouro* (2006), Faro estabelece uma tensão com a proposição de Herom Vargas⁹:

"alguns dos sintomas do estado atual do jornalismo cultural (que Vargas considera em crise) têm a ver com sua permanente sujeição aos ditames da lógica mercantil no capitalismo, visível na incorporação da dinâmica da publicidade e no consumo/leitura imediata". Na medida em que entende a notícia na imprensa contemporânea como portadora de um "valor de troca" que condiciona sua existência, Herom Vargas considera impraticável que sua produção possa estar descolada das determinações do sistema econômico que lhe dá sustentação, isto é, fora do seu enquadramento como mercadoria, lógica de onde se pode extrair a medida através da qual o gênero deve ser analisado. Diz Vargas: (...) como é possível avaliarmos a produção jornalística da área cultural, levando em conta sua característica de produto do sistema capitalista e a manutenção de determinado nível de

-

⁹ Herom Vargas. Reflexões sobre o jornalismo cultural contemporâneo. Estudos de Jornalismo e Relações Públicas. Dezembro de 2004, ano 2, no. 4. São Bernardo do Campo: UMESP.

qualidade que, obviamente, não encontramos nas mercadorias, muito estandartizadas e voltadas à mera finalidade hedonista do consumo. Em outras palavras, como manter certo grau de profundidade e reflexão em um produto que teima em ser superficial, por conta das relações de determinação mútua travadas com seu entorno cultural e técnico? Para Herom Vargas, enxergar o jornalismo cultural fora desses condicionamentos não seria mais que manifestação romântica, já que o ensaísmo e a crítica, que antes se constituíam nos elementos característicos fundamentais do gênero, pertencem a um passado irrecuperável e desfigurado pela natureza contemporânea dos processos jornalísticos. (FARO, 2006, págs. 2 e 3)

Faro reconhece o traço proposto na formulação de Vargas:

Naturalmente, não se pretende neste ensaio ignorar contribuição que essa linha de abordagem e de intepretação dá para o entendimento do jornalismo cultural. Afinal, não há como desconsiderar essa dimensão empresarial do jornalismo e a racionalidade que ela imprime aos veículos na concorrência que se estabelece no mercado de bens simbólicos. Imaginar que algum segmento midiático ou jornalístico possa estar livre dessa lógica seria adotar um enfoque tão abstrato e idealista quanto dissonante da observação dos fatos: basta percorrer séries históricas das publicações do gênero para se perceber que uma parte significativa de suas pautas guarda uma relação muito estreita com os critérios da celebração fetichizada que a indústria cultural agrega às coberturas jornalísticas. No caso do jornalismo cultural, essa relação é potencializada pela vinculação quase imediata entre seus ícones (no cinema, no teatro, na literatura etc.) e o sentido espetacular que eles adquirem em todo o complexo midiático. No final das contas, quando o leitor se depara com uma crítica teatral, por exemplo, há uma enorme dificuldade em distinguir o que é reflexão sobre a dramaturgia e o que é reiteração da mitologia criada pela televisão. Os suplementos culturais estão recheados de situações dessa natureza. (FARO, 2006, p. 4)

Porém, considera reducionista o olhar para o Jornalismo Cultural apenas alicerçado na discussão da situação econômica, propondo:

(...) a hipótese com a qual trabalhamos é a de que o jornalismo cultural constitui-se num território de práticas jornalísticas que tanto reiteram os signos, valores e procedimentos da cultura de revelam tensões massa quanto discursos que hegemônicas características de conjunturas históricas específicas. É essa dupla dimensão, mas em especial do papel que a segunda desenvolve no âmbito da primeira, que explicaria o jornalismo cultural como um gênero marcado por uma forte presença autoral, opinativa e analítica que extrapola a mera cobertura noticiosa, identificando-se com movimentos estéticoconceituais e ideológicos que se situam fora do campo das atividades da imprensa. Daí a idéia central desta contribuição: o jornalismo cultural visto (também) como um espaço público da produção intelectual. (ibidem, p.5)

(...)

Como se tentou demonstrar, portanto, é possível perceber que o entendimento das dimensões do jornalismo cultural cobra dos pesquisadores uma ampla discussão que permita o alargamento conceitual com que o fenômeno tem sido visto. Também neste segmento dos estudos sobre a imprensa, a concepção de que os processos de apuração e de produção noticiosa possam ser explicados linearmente, exclusivamente com base na sua aparência factual e econômica, tem como efeito um reducionismo que impede a investigação de dar conta do caráter complexo e contraditório dos objetos de análise. O jornalismo cultural, nesse

sentido, ilustra, de forma privilegiada, a necessidade de aprofundamento reflexivo sobre a natureza e a amplitude de suas práticas. (ibidem, p. 15)

Com o passar do tempo, a situação instaurou-se como uma inquestionável crise, abrangendo o jornalismo como um todo, e é nela que se inscreve o que vem acontecendo com o jornalismo cultural. Contudo, é importante ressaltar que a o entendimento da crise localizada na perspectiva econômica, como ausência de espaço, questionada por Faro, no jornalismo cultural, já havia sido atada a uma crise anterior, que José Geraldo Couto enfatizava em 1995, onze anos antes da proposição de Faro:

Chamamos jornalismo cultural, grosso modo, os segundos cadernos dos jornais diários, dedicados à área de artes e espetáculos, e os suplementos semanais dos mesmos jornais. Há, além disso, as páginas de cultura das revistas semanais e as publicações especializadas em assuntos culturais — música, cinema, vídeo, artes plásticas. Vou tratar de modo sucinto, e temo que superficial, apenas o caso dos jornais diários, que conheço mais de perto. É possível dizer, sem nenhuma hesitação, que o jornalismo cultural praticado nesses órgãos passa hoje por uma profunda crise. Ela está ligada, essencialmente, a dois fatores: a acelerada transformação do mercado de produtos culturais e a não menos rápida modernização dos grandes jornais brasileiros. No novo contexto criado a partir desse conjunto de mudanças, o jornalismo cultural ainda não encontrou o seu espaço e a sua voz. (COUTO, s/p, 1995)¹⁰

Segundo o autor, a formulação de que a crise do jornalismo cultural tem como principal questão a ausência de espaço é falsa: "Não se trata, como frequentemente se diz, de falta de espaço para a cultura nos jornais." E continua:

¹⁰ Disponível em:< http://www.bb.com.br/portalbb/page251,138,2514,0,0,1,6.bb?codigoMenu=5253&codigoNoticia=6704&codigoRet=5255&bread=1>. Acesso em: 30 set. 2015.

(...) Mas esse problema, de certo modo, é até pequeno diante de outro, mais insidioso e certamente de alcance mais duradouro: o da capitulação dos segundos cadernos aos aspectos mais superficiais, frívolos e emburrecedores da indústria cultural, sobretudo da televisão. Não estou censurando o fato de os jornais falarem dos produtos da indústria cultural, sejam eles filmes de Woody Allen ou telenovelas mexicanas, vídeos de ópera ou discos de Chitãozinho e Xororó. O problema é a adesão acrítica à mais rasteira mistificação, é a facilidade com que o jornal compra e revende gato por lebre, fazendo com que a promoção de uma telenovela se disfarce em "perfil" do ator tal ou discussão da "temática do momento". (COUTO, s/p,1995)¹¹

A complexidade da questão se ata à formação dos jornalistas especializados em cultura e à capacidade (ou ausência de) crítica que os mesmos podem desenvolver. A ideia do autor não é propor uma visão maniqueísta – alta e baixa cultura –, mas estimular, justamente, a criticidade do que tem sido produzido enquanto jornalismo cultural no Brasil. Arthur Dapieve relata, no artigo *A renovada crise do jornalismo cultural* (2013):

É curioso que, em 2000, ao lançar o CD Noites do Norte, o próprio Caetano tenha dito, nas entrevistas protocolares que acompanham a aparição de um novo produto da indústria cultural, que achava que o disco merecia uma audição lenta, acompanhada da leitura de Joaquim Nabuco. No dia seguinte, naturalmente, todos os grandes jornais brasileiros publicavam não só suas entrevistas "exclusivas" com Caetano como suas críticas do CD – pensadas e escritas em menos de 24 horas... (DAPIEVE, 2013, p. 196)

¹¹Disponível em:< . Acesso em: 30 set. 2015.">http://www.bb.com.br/portalbb/page251,138,2514,0,0,1,6.bb?codigoMenu=5253&codigoNoticia=6704&codigoRet=5255&bread=1>. Acesso em: 30 set. 2015.

E propõe:

Originalmente, ela (a crise) tem a ver, é o meu palpite, com uma insegurança derivada da admissão íntima de que a formação intelectual dos jornalistas daquele tempo na média não rivalizava com a de seus precursores (o que está sujeito a polêmica, como está a noção de que os jornalistas de hoje são menos bem preparados do que os d'antanho – menos bem preparados no quê? Cultura humanística? Isso sim, com certeza, mas também com exceções). (Idem)

Apesar da importância de reconhecer outros elementos que compõem um contexto de crise, vale dizer que em 1995, como explicitado por Couto, ou em 2006, na voz de Faro, a redução dos espaços para a cultura ainda não se manifestava como situação alarmante. Atualmente, entretanto, o fechamento de cadernos de cultura, como o 'Sabático', ou revistas especializadas ligadas a grandes grupos de comunicação, como a 'Bravo', são fatos muito relevantes. Os espaços destinados para a produção cultural são, sim, cada vez mais escassos, enquanto o espaço destinado à propaganda não cessa de aumentar, a ponto de ter invadido a capa dos cadernos de cultura (algo impensável há até poucas décadas atrás). A tudo isso se soma a pressão crescente e cotidiana das assessorias de imprensa — que proliferaram enormemente antes de enfrentar a crise pós redes sociais. O material que enviam aos jornalistas passpu a substituir, em grande medida, as práticas investigativas que norteiam um jornalismo vivo e vigoroso na produção de pensamento crítico¹².

Talvez o atual contexto não permita leituras para além da questão econômica, não por um reducionismo de olhar, mas sim por compreender que o Jornalismo Cultural está reduzido, de fato, a essa perspectiva. No ambiente

_

¹² As assessorias se tornaram parte da linha de produção editorial de uma notícia.

sucateado da atual produção jornalística, os traços aqui discutidos encontram a fertilidade necessária para continuar a se desenvolver.

No jornalismo cultural, então, tendemos a encontrar cadernos pouco variados entre si, na medida em que sua pauta é estabelecida voluntária ou involuntariamente pela indústria cultural: pelo trabalho cada vez mais eficiente de suas assessorias de imprensa; pela carga de trabalho que prende os jornalistas à redação e o que a ela chega enviado pelas tais assessorias, cada vez maiores, como observou Marcelo Beraba na primeira mesa deste seminário, mais numerosas até do que boas redações; e pela preocupação às vezes excessiva com a concorrência — o que, paradoxalmente, se traduz nas páginas mais em similaridade do que em diferença. O assunto principal de todos é ou costuma ser o filme mais importante da semana, o grande lançamento discográfico, a aguardada estreia teatral... Tudo publicado no mesmo dia em diferentes cadernos. (ibidem, p. 195)

A necessidade de cobrir manifestações culturais já consagradas pela indústria produz certo tipo de jornalismo e, consequentemente, reitera o hábito de um posicionamento acrítico frente à produção cultural. Outro fator relevante da atualidade, como citado anteriormente, é o aprofundamento da crise a partir do desenvolvimento da internet. Entende-se que a crise é:

alargada e agravada com a explosão da internet, cujo Big Bang pode ser estabelecido em 1993, ou seja, apenas 20 anos atrás, com o surgimento do World Wide Web, um software sem o entrave do licenciamento, e o desenvolvimento do Mosaic, um navegador que permitia misturar textos e gráficos numa página. Porque essa crise não afetaria mais apenas o jornalismo cultural, mas também abalaria as certezas da indústria cultural que o moldava (e molda). O estopim, por sua vez, não seria somente a troca livre de documentos pela Web, mas também a facilidade de

produção que o mundo digital proporcionaria a artistas de variados segmentos. (ibidem, p. 197)

Seria necessário uma atenção específica às iniciativas críticas das mídias digitais, que apresentam um crescente a ser considerado, tensionando os entusiastas das novas redes – que enxergam a possibilidade de contemplar uma produção de crítica desassociada das mídias tradicionais e, principalmente, 'livre' da figura do editor.

No intuito de não subscrever aqui as leituras mais simplistas que fazem uma oposição entre a qualidade do que é produzido sob o aval de um editor e a produção da internet, vale recorrer, mais uma vez, a um relato de Faro:

A matéria do Comunique-se desencadeou uma razoável repercussão entre os frequentadores do site, a julgar pelo número de comentários interativos que o texto provocou: em apenas cinco dias, foram mais de 60 opiniões registradas sobre o levantamento de Breno Alves, todas também marcadas, em sua maioria, por uma recorrente dose de descrença no papel do jornalismo cultural. Invariavelmente, os internautas que participaram da discussão classificaram o gênero como espaço de mercado, de vaidades, de despreparo dos editores, de oportunismo etc. corroborando a idéia, também presente no âmbito universitário, segundo a qual as pautas da produção do jornalismo cultural só encontram lógica nos fundamentos do que ele aparenta ser: um prestador de serviços de pouca qualidade que oculta uma operação de natureza basicamente econômica. Nesse sentido, cadernos, secções e suplementos que noticiam e analisam os eventos classificados genericamente como "culturais" não fazem mais que reproduzir uma mesma concepção do jornalismo em geral, isto é, uma atividade marcadamente dominada por interesses empresariais que se impõem aos veículos por seu valor de mercado, empobrecendo a dimensão social da notícia. No jornalismo cultural e fora dele, a natureza fundamental das coberturas poderia ser resumida a um desempenho profissional

hegemonicamente dominado pelas pressões das assessorias de imprensa, pelas relações de poder estabelecidas pelas empresas jornalísticas e pelo oportunismo publicitário. (FARO, 2006, p.10)

Ou seja, a crítica sobre a qualidade da informação no Jornalismo Cultural já está, muito antes da expansão mais enfática da internet, nas mídias tradicionais. Reconhecer as muitas crises que compõem a crise contribui para compreender o papel do jornalismo cultural na construção do processo de editalização que está em curso. Se voltarmos aos critérios estabelecidos por Melo, democratização do conhecimento e caráter reflexivo, e estando o Jornalismo Cultural silenciado sobre muitos assuntos relevantes, esse silêncio valoriza o que tem espaço contínuo: uma informação publicitária, mesmo quando travestida de crítica, reportagem, etc.

Mas para acercar-se do processo de *editalização* aqui apontado, deve~se considerar também o texto dos editais:

- 1) Na 19º edição do edital de Fomento à Dança, o item 3.7 estabelece:
- 3.7.1- No caso de projetos entregues em suporte de CD ou DVD, solicita-se que o arquivo com o projeto escrito esteja separado do arquivo de informações complementares (vídeos, fotos e materiais de imprensa), para que a Comissão Julgadora tenha maior clareza na leitura. Sugere-se ainda a possibilidade de 07 (sete) conjuntos de CDs ou DVDs, cada conjunto contendo em uma mídia o projeto e em outra as informações complementares.

(...)

- 3.7.3- Conforme indicado no processo de inscrição *online*, materiais como Vídeos, Fotos e clipping de imprensa, deverão ser cadastrados à parte, no campo *Anexos*.
- 2) No Prêmio Funarte de Dança 2014, o item 6.4 H estabelece:
- 6.4 O projeto contendo os documentos necessários para inscrição deverá ser enviado em 1 (uma) via, em envelope único, fechado, e deve ser composto por: (...)

- H. Currículo do proponente e dos principais integrantes do projeto, com comprovação de atividade de trabalho realizado (material de imprensa, material gráfico: folders, cartazes, programas e fotos).
- 3) No Quarta que dança 2014/Edital 02/2014, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, o item 3.2 C estabelece:
- 3.2 PROPOSTA, em 01 (uma) via impressa, composta de:

(...)

c) Informações e materiais adicionais, em CD-ROM ou impresso, que possam acrescentar dados sobre a proposta e contribuir para sua avaliação, a exemplo de cópia de matéria(s) publicada(s) na imprensa, fotografia(s), vídeo(s), folders, programa(s) e/ou cartaz(es), se houver.

Como se vê, a inclusão dos materiais de imprensa contribui, segundo os editais acima citados (como em tantos outros, igualmente em circulação), para a avaliação do trabalho artístico. Assim, a atuação do Jornalismo Cultural como legitimador das produções artísticas fica evidenciada nos textos dos editais, demostrando a importância do Jornalismo Cultural no modo de existir que os editais instauram.

3. editais

O que é Edital:

Edital é um ato escrito em que são apresentadas determinações, avisos, citações e demais comunicados de ordem oficial.

Normalmente, os editais são afixados em lugares públicos ou anunciados através da imprensa oficial, geralmente em jornais de grande circulação, para conhecimento geral ou de alguns interessados.

São diversos os tipos de editais, que recebem denominação própria, dependendo de seu objetivo. Um edital pode comunicar uma citação,

um proclame, um contrato, uma exoneração, uma licitação de obras, serviços, tomada de preço e etc.

No entanto, os editais mais comuns ou populares são os de concursos públicos, que regem todos os fatores e etapas dos processos seletivos, assim como as competências necessárias para a sua execução.¹³

Em um contexto mais amplo, os editais servem a uma grande demanda social, mas aqui o foco está nos editais no contexto das políticas públicas culturais. Nesta perspectiva, a figura do edital aparece em dois modelos:

- Direto apoio a projetos com recursos investidos do orçamento da união, estado ou município.
- Indireto benefício fiscal concedido à pessoa-física ou jurídica, mediante apoio a projetos culturais previamente aprovados pelo poder público: união, estado, município.

Alguns editais estão estabelecidos por lei, como é o caso dos Fomentos à Dança e ao Teatro na cidade de São Paulo, e não podem ser excluídos em alternância de governos ou alteração das diretrizes da pasta da cultura. Outros são Programas, Fundos ou Prêmios, sem obrigatoriedade legal, mas que funcionam como ações, sem tempo estabelecido, de determinada gestão pública.

A questão principal é que a figura do edital funcionaria como um meio de exercer política pública em uma democracia porque implementa e estabelece as regras de distribuição de verba, os critérios de seleção, os pormenores legais dos recursos públicos, os modelos de prestação de contas; assim como, esclarecer à sociedade civil, no sentido de apresentar, o que está formulado enquanto diretriz das políticas públicas, no caso, culturais. Neste caso, as etapas de desenvolvimento, apresentadas no início do capítulo (ver ps. 9 e 10), estabeleceriam o contexto macro no qual os editais seriam apenas parte do processo, destinados a viabilizar juridicamente a implementação das políticas públicas para a cultura.

-

¹³ http://www.significados.com.br/edital/

Porém, como veremos, a *editalização* identifica justamente o processo em que os editais assumem o papel da política pública – sem a capacidade de exercer a sua função específica e abandonando a função para a qual tem competência, uma vez que ele seria apenas parte para a viabilização de uma construção de políticas públicas.

As questões contextuais, históricas, e o desenvolvimento de alguns pormenores do processo da *editalização* serão vistos nos próximos capítulos. No entanto, desde já, vale esclarecer que o edital será aqui trabalhado a partir de duas noções: meios de produção (MARX) e mediação (BARBERO).

3.1. meios de produção:

Conjunto formado pelos meios de trabalho e pelo objeto de trabalho. Os meios de trabalho incluem instrumentos de produção (ferramentas, máquinas), as instalações (edifícios, silos, armazéns), as diversas formas de energia e combustível e os meios de transporte. O objeto de trabalho é o elemento sobre o qual ocorre o trabalho humano: a terra e as matérias-primas, as jazidas minerais e outros recursos naturais. O termo foi elaborado por Marx, tornando-se de uso corrente em economia. (SANDRONI, 1999, p.378)

O edital corresponde ao conceito de meio de produção apresentado, porque atende aos seguintes critérios:

- 1 recursos e alicerces a matéria-prima do edital não estabelece vínculos anteriores, uma vez que não parte de uma formulação, mas é a própria formulação;
- 2 equipamentos e máquinas sendo o próprio instrumento jurídico de elaboração do texto e configuração da matéria-prima, o edital se auto-organiza, auto apresenta-se;
- 3 divisão e distribuição do trabalho o edital estabelece o tipo de relações possíveis de trabalho, a lógica de hierarquias, as possibilidades de vínculo (sempre relacionadas à temporalidade do projeto que será apresentado e, mais

adiante, substituído pelo projeto seguinte, na mesma lógica), e garante a distribuição do trabalho – em dois modelos: circulação já prevista no projeto, com locação de locais de apresentação e passagens; ou contratação com negociações baseadas em um projeto subsidiado, em que a instituição não precisa fornecer os recursos necessários, uma vez que o projeto já está pago.

O edital se constitui como um 'meio de produção' em um 'modo de produção capitalista'. A compreensão de Marx aqui proposta se dará a partir do economista húngaro István Mészáros, principalmente pelo aspecto ressaltado por Rodrigo de Souza Dantas, na coletânea de artigos *István Mészáros e os desafios do tempo histórico:*

Para István Mészáros, o que define o sistema do capital em todas as duas formas históricas não é a propriedade privada dos meios de produção nem o controle do Estado pelos capitalistas; não é a existência de uma economia de mercado nem a motivação do lucro como força reguladora da produção; não é a extração economicamente compulsória da mais-valia nem sua apropriação privada. Esses atributos definem características estruturais do capitalismo, mas o que Mészáros pensou como sistema global do capital não está restrito à sua "variedade capitalista privada". Ele abrange suas variedades "pós-capitalistas", baseadas na estatização dos meios de produção, no controle estatal do processo global de produção e reprodução social e na extração politicamente motivada ou imposta da mais valia (...). (DANTAS, p.130)

Compreender o capitalismo em suas manifestações "pós-capitalistas", ou melhor dizendo, em suas contradições, parece contribuir para contextualizar o discurso dos editais nas políticas públicas culturais. A estatização dos meios de produção e a ordem de mais-valia¹⁴ se configuram em uma relação bastante

⁻

Onde os economistas burgueses viam relações entre objetos (troca de umas mercadorias por outras), Marx descobriu relações entre pessoas. A troca de mercadorias exprime a ligação que se estabelece, por meio do mercado, entre os diferentes produtores. O dinheiro indica que esta ligação se torna cada vez mais estreita, unindo indissoluvelmente num todo a vida econômica dos diferentes produtores. O capital

complexa, que se constitui, principalmente, na instabilidade da ordem dos projetos.

3.2. mediação

Se falar de cultura política significa levar em conta formas de intervenção das linguagens e culturas na constituição dos atores e do sistema político, pensar a política a partir da comunicação significa por em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação do poder. (MARTIN-BARBEIRO, 1987, p. 15)

O conceito de mediação (Martin-Barbeiro, 1987), é a segunda noção pela qual os editais serão compreendidos. A abordagem de Barbeiro está associada à expansão do rádio, do cinema e da televisão, justamente invertendo à noção de massificação social e pensando na massa enquanto parte indispensável do desenvolvimento dos meios de comunicação.

Com Martin-Barbero, é possível caminhar compreendendo que o surgimento de novos meios de comunicação não está restrito à relação emissor-receptor. Os meios já não são compreendidos apenas como meios, mas como mediações, que passam a operar nas formas de conceber e propor a vida midiática, social, cultural, política e artística.

Atrelar-se à discussão que trabalha a partir do simbólico, do que se produz enquanto imaginário, é uma oposição em relação às análises tecnicistas que organizam parte das áreas das políticas culturais, da comunicação e da política econômica.

Entendendo os editais como a forma hegemônica de comunicação entre a produção artística e o financiamento, é possível propor que, do ponto de vista da comunicação, a hipótese aqui desenvolvida é fundamentada por Martin-Barbeiro. É preciso enfatizar, contudo, que a fundamentação acontece como lógica, e não por similaridade entre os objetos de pesquisa. A discussão

significa um maior desenvolvimento desta ligação: a força de trabalho do homem torna-se uma mercadoria. O operário assalariado vende a sua força de trabalho ao proprietário de terra, das fábricas, dos instrumentos de trabalho. O operário emprega uma parte do dia de trabalho para cobrir o custo do seu sustento e de sua família (salário); durante a outra parte do dia, trabalha gratuitamente, criando para o capitalista a mais-valia, fonte dos lucros, fonte da riqueza da classe capitalista.(LÉNINE, 1913, s/p).

aqui proposta está localizada na tensão existente entre política, cultura e comunicação no processo de *editalização* das políticas públicas culturais.

4. corpomídia

A relação de troca entre corpo e ambiente é o que permite um olhar mais complexo para o contexto atual das políticas culturais, pois ajuda a compreender que a repetição acaba por produzir processos de adaptação às regras vigentes. Para se aproximar de tal discussão, é necessário recorrer à Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER). O conceito de corpomídia apresenta o corpo como mídia de si mesmo, ou seja, o corpo comunica a coleção de informações que o constitui a cada instante, uma coleção nunca pronta, pois é formada pelas trocas constantes com os ambientes que o atravessam e passam a ser também corpo. Com o tempo, a reprodução de algumas estruturas vai sendo especializada pelo corpo que, por sua vez, fica cada vez mais apto em transitar pelos caminhos já reconhecidos. Com Greiner e Katz é possível compreender que:

As relações entre corpo e ambiente se dão por processos coevolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. (GREINER & KATZ, 2004, p.130)

A rede de pré-disposições que vem propondo o processo de financiamento à cultura via editais como um equivalente da política cultural se tornou um hábito cognitivo. Como o corpo não é capaz de rejeitar as informações com as quais entra em contato, contaminado por elas, passa a reproduzi-las. O que se produz não está desassociado das condições de produção, e as manifestações artísticas têm sido testemunhas disso.

Considerando o corpo como um corpomídia, quais são as reivindicações possíveis de um corpo pós-ditadura civil-militar? Qual a expectativa em confiar em um discurso estatal depois de uma experiência visceral de repressão? Como pluralizar as únicas regras que permitem a sustentabilidade do trabalho artístico? Como lidar com o 'sistema sociometabólico¹⁵ do capital sem perder a perspectiva crítica? O que esse corpo, o corpo produtor de arte, é capaz diante de tal contexto?

Cabe sublinhar que, segundo a Teoria Corpomídia, não existe hierarquia pré-estabelecida na relação corpoambiente: uma informação existente não contamina um corpo porque ele ainda não está pronto, uma vez que o corpo jamais se apronta, pois permanece se constituindo como corpo justamente pela ação das trocas permanentes com o ambiente. E não se trata de influência, seja do ambiente, seja do corpo. O conceito de influência 16 é inaplicável para descrever a relação corpoambiente. Sugere-se a sua substituição pelo conceito de contaminação¹⁷. Corpo e ambiente são coprodutores de contextos e sentidos em regime de codependência, suas trocas ocorrem por contágio.

A visão de mundo de cada sujeito em cada instante de sua vida é o que resulta dos processos de contaminação nos quais esteve/está/estará envolvido. Isso significa que o corpo vive pautado pela mudança, precisando lidar todo o tempo com o que vai encontrando pelo mundo. Sendo constituído por uma transformação constante, o corpo entendido como corpomídia traz implicações políticas de partida, que se estabelecem na relação com o contexto. Salientando que:

 $^{^{15}}$ O sistema de sociometabolismo do capital é o complexo caracterizado pela divisão hierárquica do trabalho, que subordina suas funções vitais ao capital. O capitalismo é uma das formas possíveis da realização do capital, uma de suas variantes históricas, presente na fase caracterizada pela generalização da subsunção real do trabalho ao capital, que Marx denominava como capitalismo pleno. Assim como existia capital antes da generalização do capitalismo (de que são exemplos o capital mercantil, o capital usurário, etc.), as formas recentes de sociometabolismo permitem constatar a continuidade do capital mesmo após o capitalismo, por meio da constituição daquilo que eu chamo de "sistema de capital póscapitalista", de que foram exemplos a URSS e demais países do Leste Europeu. Esses países póscapitalistas não conseguiram romper com o sistema de metabolismo do capital e a identificação conceitual entre capital e capitalismo fez que todas as experiências revolucionárias vivenciadas no século XX se mostrassem incapacitadas para superar esse sistema. Mas eu não me incluo entre os que se conformaram com essa fukuyamização pseudo-hegeliana que é a máxima do fim da história. (MÉSZÁROS, 2011, s/p). Disponível em: http://www.boitempoeditorial.com.br/v3/news/view/1349.

¹⁶ Influência refere-se a um tipo de ação que tem um começo identificável, pois é vetorial: parte de um ponto e se destina a outro, começa em algo ou alguém e termina em outro algo ou alguém. Não se aplica ao comportamento da informação no corpo, que ocorre no formato de uma rede de comunicação, na qual não se consegue demarcar um único ponto inicial ou terminal.

¹⁷ Como o conceito de contaminação se refere a uma ação que se espalha em rede, melhor se adequa aos modos do corpo funcionar.

(...) a noção de contexto varia muito. Sebeok (1991) define contexto como reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens. Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação, mas já existem enquanto possibilidade. (KATZ, 2007, p. 70)

A coimplicação nas escolhas diz respeito ao comum e à produção de desdobramentos do porvir. Presente-passado-futuro estão permanentemente imbricados, e as reverberações de uma ação não são passíveis de serem determinadas, o que torna a responsabilidade pelo tipo de atuação de um sujeito no mundo ainda mais relevante. É nessa perspectiva que o contexto ditatorial, a passagem para a democracia e as relações que emergem de tais condições se implicam e desdobram disseminando algumas lógicas de produção, no caso, vinculadas aos editais.

O passado não fica lá no passado, pois continua sua existência com as lembranças e impactos, estando, portanto, também, aqui, presente, atualizado na memória e em tudo que o continua. No corpo, a relação entre passado e presente é constituinte do seu estado, porque nele, a informação que chega (presente) entra em acordo com as que lá estão (passado e presente).

Sendo um corpo um corpomídia, isto é, um corpo que se expressa, automídia, torna-se possível dizer que perceber um corpo é notar determinada coleção de informações. Pode-se, portanto, investigar quais delas, ou seja, quais os tipos de corpos mais freqüentes em certos ambientes. (KATZ, 2007, p.70)

A principal questão é compreender o corpo nos acordos políticos que vão tecendo a sua rede de pré-disposições e possibilidades. As armadilhas cotidianas ligadas às formas de sustentabilidade que se estabeleceram via editais já conseguem ser elaboradas como discurso por alguns artistas, embora

ainda não se materializem em ações de resistência ao processo de editalização.

O cotidiano se sobrepõe e, como na música de Chico Buarque, é preciso reconhecer que a continuidade de tais modelos prossegue no corpo que os reproduz e o silêncio que os contorna, impossibilitando a crítica, é sobrevivência, é rotina, é a dificuldade de reconhecer-se responsável, é a fome que se sacia apenas com feijão:

Todo dia eu só penso em poder parar/ Meio dia eu só penso em dizer não

Depois penso na vida pra levar/ E me calo com a boca de feijão

(Chico Buarque, 1971, **Cotidiano**)

Capítulo II os contextos

1. transição: a ditadura civil-militar¹⁸

Como trágica ladainha a memória boba se repete. A memória viva, porém, nasce a cada dia, porque ela vem do que foi e é contra o que foi. (GALEANO, 2013, p. 122)

Como visto brevemente, os processos coloniais de imposição de políticas em toda a América Latina consolidaram algumas noções de política pública e, principalmente, alguns hábitos que se mantiverem historicamente na relação sociedade civil-poder público e como lógica de funcionamento de Estado. Dito isso, e sem a pretensão de estabelecer o nascimento do processo de editalização, aqui será desenvolvido o contexto a partir do processo de transição da Ditadura Civil-Militar para a Democracia (1964-1985). Para tal, serão necessários alguns apontamentos sobre o período ditatorial, entretanto, não é o objetivo da pesquisa aprofundar a análise e o levantamento das políticas culturais desenvolvidas neste período. O que parece ser indispensável é pontuar a importância daquele contexto para sedimentar a discussão aqui proposta, no sentido de identificar algumas ações emblemáticas e simbólicas que balizaram a transição de regime e contribuíram na constituição de um certo entendimento de política cultural, como veremos a seguir.

Os militares não só reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, mas, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de "realizações" nada desprezível para a (re)configuração do campo da cultura no Brasil. (RUBIM, 2008, p.)

Como enfatiza Rubim, o governo militar não atuou apenas na repressão das manifestações artísticas, mas no desenvolvimento de algumas

⁻

Apesar de alguns autores optam pelo termo Regime Militar, aqui se mantém Ditadura Civil-Militar por reconhecer que violações à liberdade e à vida, como acontecidos no Brasil 1964 – 1985, correspondem a contextos ditatoriais. "O golpismo de direita, liberal ou autoritário, nunca aceitou o voto popular, a agenda distributivista, a presença dos movimentos sociais de trabalhadores (...). O golpe de 1964 não foi apenas contra um governo, mas foi contra um regime, contra uma elite em formação, contra um projeto de sociedade, ainda que este fosse politicamente vago. Muitos que defenderam a queda de Goulart talvez não tivessem a plena consciência dsse significado histórico." (NAPOLITANO, p. 66-67, 2014).

políticas culturais pioneiras no contexto brasileiro. A complexidade da relação arte-estado durante este momento histórico não pode ser simplificada, principalmente pelo fato de ser um período extenso – 21 anos –, com diferentes entendimentos de gestão.

Faz-se necessário, a partir desta compreensão, escapar da armadilha de compreender a produção cultural apenas como resistência e propor a separação entre vítima e algoz, o que poderia fazer do discurso um instrumento de despolitização e achatamento da própria história. O panorama apresentado por Marcos Napolitano (2014), em 1964 História do Regime Militar Brasileiro, contribui para alimentar uma reflexão crítica e menos assertiva acerca deste contexto. Segundo Napolitano,

(...) podemos esboçar um quadro geral de como o regime militar se relacionou com a vida cultural brasileira entre os anos 1960 e parte dos anos 1980. Esta relação se deu de forma direta e indireta. Direta, pois o regime desenvolveu várias políticas culturais ao longo de sua vigência. Indireta, pois a cultura se beneficiou também das políticas gerais de desenvolvimento das comunicações e do estímulo ao mercado de bens simbólicos, visando à "integração social". Para os militares, a cultura era subsidiária de uma política de integração do território brasileiro, reforçando circuitos simbólicos de pertencimento e culto aos valores nacionais, ou melhor, nacionalistas. (NAPOLITANO, 2014, p. 99)

Os militares compreendiam a cultura como um instrumento de manipulação e consolidação ideológica (o que não é uma novidade na história das ditaduras e nem dos processos coloniais). Sendo assim, não poderiam apenas ignorá-la ou coibi-la, mas, sim, explorar o seu caráter mais potente em favor dos seus interesses.

(...) somente nos períodos autoritários o Brasil conheceu políticas culturais mais sistemáticas (...). As ditaduras do Estado Novo (1937 – 1945) e dos militares (1964 – 1985), além da censura, repressão, medo, prisões, tortura, assassinatos, exílios inerentes

a todo e qualquer regime autoritário, realizaram uma intervenção potente no campo cultural. (RUBIM, 2008, p. 55)

O entendimento da cultura como um foco estratégico de consolidação ideológica não está restrito à Ditadura Militar. No Brasil, por exemplo, a Ditadura do Estado Novo, a Era Vargas 1930 – 1945, também protagonizou 'avanços' nas políticas culturais do país. Contudo, como marca ditatorial:

A política cultural do varguismo foi coerente com a concepção de Estado que orientou a atuação do governante. Em nome de valores políticos. ideológicos, religiosos е morais. representantes do regime justificavam a proibição ou valorização de produtos culturais. O poder político definiu, em última instância, o que deveria ser produzido e incentivou certas obras em detrimento de outras. A defesa da intervenção estatal na cultura, entendida como fator de unidade nacional e harmonia social, caracterizou esse período. A cultura foi entendida como suporte da política e nessa perspectiva, cultura, política e propaganda se mesclaram. (CAPELATO, 2003, p. 125)

Na ditadura que começou em 1964 e na era Vargas, a cultura se tornou um dos focos no desenvolvimento político do país. Como observado, o investimento nas políticas culturais não poderia estar desvinculado dos princípios norteadores de tais governos. A cultura, reconhecida como um campo estratégico, precisaria estar submetida a diretrizes que cerceassem qualquer possibilidade de oposição artística, política ou social. Vargas ainda fortaleceu o discurso de que a produção cultural (e intelectual) desatada dos princípios políticos servia como "luxo acessível a poucos indivíduos e de escasso proveito para a coletividade" (VARGAS apud CAPELATO, 2003, p. 125).

Retomando a discussão referente ao período 1964-1985, mais uma vez com Rubim, compreende-se que:

Por certo tal atuação visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico; submetê-la aos interesses autoritários; buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade. Esta maior atenção significou, sem mais, enormes riscos para a cultura. (RUBIM, 2008, p. 55)

A apropriação de tais políticas pela produção cultural não está separada, em muitas instâncias, de uma conivência velada com as diretrizes do governo ditador, parte de um capítulo da história da produção artística brasileira que pretende ser abafado. Porém, parece ser muito eficaz, do ponto de vista histórico, que alguns aspectos não tenham visibilidade; e expor tais tensões parece ser a oportunidade de esclarecer e costurar problemáticas que permeiam o campo cultural. É importante ressaltar que não se trata de propor uma perspectiva que culpabiliza os envolvidos, uma vez que um ambiente permeado por autoritarismo e violência se constitui como situação-limite, mas é preciso encontrar nuances que tragam pistas para os posicionamentos que envolvem a atual situação das políticas públicas culturais no país.

É preciso salientar que o caráter instrumental, domesticado e acrítico da cultura estava fortemente associado à ideia de uma educação baseada nos mesmos princípios, uma vez que as duas áreas estavam unidas no MEC – Ministério da Educação e Cultura (1953 – 1985)¹⁹. O investimento no antigo MEC, segundo José Carlos Durand, representava uma ação do governo ditador na direção de propor 'reconciliação' entre intelectuais e artistas e poder público, justamente porque seriam destes setores os discursos de oposição.

(...) o comando de regime político decidiu melhorar suas relações com intelectuais e artistas (maciçamente na oposição e na crítica ao governo, dentro e fora do país). Como não havia parlamento aberto para controlar o orçamento e as decisões do Executivo, a decisão dos militares de melhorar as relações com artistas e

de promover os diálogos necessários entre educação e cultura nas políticas públicas.

¹⁹ A análise da condução deste Ministério é de suma importância, pois, na associação educação-cultura, talvez, seja possível encontrar o principal motivo do impacto produzido pelos 21 anos de ditadura no Brasil. E, inclusive, compreender a dificuldade que se estende até hoje

intelectuais permitiu-lhes ampliar o financiamento aos aristas e reforçar a base institucional de ação do Ministério da Educação (sic), sem nenhum embaraço ou dificuldade. (DURAND, 2013, p. 70-71)

No governo militar, o investimento financeiro no ministério, como uma estratégia política, não precisou ser submetido às regras burocráticas de aprovação de orçamento ou análise parlamentar. Ou seja, o autoritarismo ditatorial suprime as dificuldades burocráticas de uma Democracia, o que exemplifica que as condições técnicas do dia a dia estão e são partes constituintes do discurso político vigente e dizem muito sobre as possibilidades de implementação. A prova do sucesso inicial da ação de "reconciliação" é a criação do primeiro Conselho Federal de Cultura, em 1966:

O CFC é um lugar privilegiado para o estudo das políticas públicas de cultura no período de 1966 aos primeiros anos da década de 1970, como já foi dito anteriormente, pelo fato de ter sido este o órgão responsável pela grande maioria das ações levadas a cabo pelo MEC na área da cultura. Durante muito tempo, a estrutura de Ministério esteve toda voltada para a área da educação, não possuindo sequer uma secretaria de cultura - o Departamento de Assuntos Culturais foi criado pelo Decreto 66.967 em 27 de julho de 1970. (CALABRE, 2008, p.6)

A partir do CFC, parece interessante observar que as políticas do governo militar passam a contar com a participação de importantes nomes da cultura, explicitando certa vinculação entre as ações culturais no país e as ideologias ditatoriais, principalmente pelo fato do decreto já estabelecer algumas das principais palavras de ordem do regime, por exemplo: união **nacional**, **controle** nas três esferas, entre outras²⁰.

46

²⁰ O Decreto-Lei no. 74, de 21 de novembro de 1966, explicita este contexto, conforme pode ser verificado no Anexo 1.

Em sua primeira composição, formado em fevereiro de 1967, o conselho contava com: Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur César Ferreira Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival do Prado Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freire, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Junior, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx, Rodrigo Mello Franco.

Como pode ser observado, reuniam-se ali importantes e emblemáticos nomes da produção cultural no país. Apesar do CFC não ser protagonista na elaboração funcional das políticas culturais, apresenta, por outro lado, um importantíssimo papel simbólico da noção de 'reconciliação' e legitimação do que ali era produzido enquanto discurso político para as artes. A posição de conselheiros intelectuais, pouco ativos no Ministério, não desvincula os membros do conselho de seus papéis políticos no contexto.

Além do CFC, outros projetos foram desenvolvidos, atingindo e atendendo uma gama diversificada de ações dentro do contexto cultural. Algumas das principais instituições, como a FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), datam deste período:

Além de induzir esta mutação brutal na conformação da cultura no Brasil, com todo o conjunto complexo de problemas que isto suscita, a Ditadura Militar, a exemplo do Estado Novo, também esboçou legislações culturais e criou inúmeros organismos no campo cultural. O Conselho Federal de Cultura (1966); o Instituto Nacional de Cinema (1966); a Empresa Brasileira de Filme – EMBRAFILME (1969); a Fundação Nacional das Artes – FUNARTE (1975); o Centro Nacional de Referência Cultural (1975); a RADIOBRÁS (1976); o Conselho Nacional de Cinema (1976) etc. Algumas destas instituições, a exemplo da FUNARTE, tiveram uma grande atuação em prol da cultura brasileira (BOTELHO, 2001). É sintomático desta tradição que o primeiro Plano Nacional de Cultura formulado no país tenha sido esboçado

em 1975, em plena ditadura militar. (MICELI, 1984, in RUBIM, 2008, p. 227)

As diferentes gestões ditatoriais – entre os militares – trouxeram lógicas repressivas que dialogassem com dos seus principais focos, Napolitano reconhece três momentos repressivos sobre a área cultural:

1964 – 1968 – dissolver as conexões entre a "cultura de esquerda" e as classes populares;

1969 – 1978 – reprimir o movimento de cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes);

1979 – 1985 – controlar o processo de desagregação da ordem política e moral vigentes, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem. (NAPOLITANO, 2014, p.101)

A desvinculação da cultura com os discursos de oposição política e mobilização social, assim como, a ligação que o governo ditador pretendia manter com a classe artística e intelectual tornam nebulosas as relações estabelecidas entre Arte-Estado, confrontando as leituras mais dicotômicas e simplistas sobre todo o processo: produção cultural de resistência x produção cultural de situação. Contudo, parece existir um senso-comum no meio cultural que insiste na divisão da produção artística em manifestações de oposição e situação.

O processo de editalização é apenas um entre muitos outros traços advindos desta situação e, para a sua compreensão, necessita convocar olhares meticulosos e críticos, pois envolve camadas políticas que se misturam, mas não se fazem presentes na maior parte dos entendimentos sobre as condições de produção hoje existentes. O que se dissemina são análises que ainda tendem a uma compartimentação simplista:

Os sucessivos rearranjos no primeiro escalão a cada governo militar, desde a substituição de ministros até os deslocamentos de dominância de um centro de poder para outro, são, na verdade, uma resposta à impossibilidade de separar, de um lado, a

racionalidade abstrata da ação estatal e, de outro, os objetivos políticos e estratégicos dos governantes militares somado às (...) aspirações políticas e ideológicas dos tecnocratas civis. (CODATO, 2014, p. 155)

Ou seja, construir um breve panorama acerca das políticas culturais desenvolvidas no contexto ditatorial, entendendo que o processo foi civil-militar, com nuances de gestão e diretrizes na cultura, como visto com Napolitano – os três momentos repressivos (ver p. 39), contribui para a compreensão de que, nesta época, a cultura não foi apenas de resistência. A limitação de não levar em consideração que a produção artística se beneficiou de algumas propostas políticas e que uma gama de artistas e intelectuais não foram desprezados, mas, inclusive, úteis na manutenção do governo ditatorial, perpetua a dificuldade do Brasil em reler este momento sombrio e entender os impactos históricos com responsabilização da população e não apenas de um inimigo já "ultrapassado": o governo militar.

A responsabilização histórica da cultura em relação aos 21 anos de ditadura, entendendo que o golpe militar respondia a um plano de demanda econômica, que atendia certa elite brasileira, esclarece que o que foi desenvolvido em políticas culturais a partir de então, enquanto pressuposto, se mantém produzindo uma lógica, com um personagem principal (Lei Rouanet) que o atual Ministro da Cultura, Juca Ferreira, denomina "o ovo da serpente do neoliberalismo". Em outras palavras, a transição atende um plano econômico, sem mudanças de trajeto, como continuidade.

2. o espírito republicano e as leis de incentivo – o(s) princípio(s)

Certa manhã, ganhamos de presente um coelhinho das Índias. Chegou em casa numa gaiola. Ao meio dia, abri a porta da gaiola. Voltei para casa ao anoitecer e o encontrei tal e qual o havia deixado: gaiola adentro, grudado nas barras, tremendo por causa do susto da liberdade. (GALEANO, 2013, p. 111)

Com a efervescência política e a recém-conquistada democracia, os profissionais da cultura não poderiam se vincular às ideias políticas que remetessem aos vínculos anteriormente estabelecidos entre Estado e Arte. O processo de transição não começa na queda do governo militar, justamente porque, como citado acima, o projeto do país não dizia respeito apenas aos interesses militares, mas também a um conjunto de fatores econômicos e aos desejos de uma parcela da sociedade civil. No artigo *A Aliança Democrática* e a transição política no Brasil, David Maciel (2014) retoma a discussão sobre o processo de transição e as nuances previstas para que o país continuasse submetido ao projeto econômico já presente no governo militar:

Para tanto, era necessário transitar do cesarismo militar para um regime político que preservasse a institucionalidade autoritária o máximo possível, garantindo assim a manutenção da autocracia burguesa. Assim, estabeleceu-se a perspectiva de uma transição lenta, gradual e segura — conforme os termos do próprio governo —, assentada no método de codificações moleculares, própria dos processos de mudança histórica associados ao conceito de revolução passiva e num movimento transformista de largo fôlego, operado tanto sobre a oposição burquesa quanto sobre a popular. Conforme afirmação do próprio Geisel no ato de sua posse: "Nada pretendemos inovar pelo mero desejo de mudança. [...] Estamos convencidos, porém, de que a própria continuidade depende da capacidade de mudança, em face das alterações sensíveis do quadro conjuntural interno e externo". (MACIEL, 2014, p. 273)

A urgência do campo cultural era justamente negar tudo o que tinha sido compreendido e praticado até então, no intuito de construir um modelo que não estivesse, em absoluto, atado à uma ideia autoritária de política cultural. Porém, dentro do processo de transição, já estavam previstos os passos necessários para que, do ponto de vista institucional político, o autoritarismo se mantivesse enquanto discurso econômico. A cultura é um setor privilegiado para observar o sucesso de tal projeto.

No campo cultural, levando em consideração a idealização de uma transição democrática, a questão seria pensar em uma lógica de financiamento que desvinculasse a arte de um estado autoritário e, ainda assim, conquistasse um financiamento público para a sustentabilidade da própria produção. O espírito republicano, que regia o momento histórico, estaria pronto a se opor às políticas que fizessem referência a qualquer tipo de restrição, mesmo sendo necessária para esclarecer o discurso de determinada ação ou programa de efetivas políticas públicas. Em matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo, em 09/04/1988, Vasco Mariz já identificava o problema que, até os dias atuais, parece acompanhar os editais:

Parece-me que o grande problema do Minc é identificar a real filosofia da Lei Sarney ou, melhor ainda, como definir o tipo de cultura que merece ser assistida. Temem acusações de censura, o grande espantalho da Nova República. (MARIZ, 1988, p. 68 do jornal)

A impossibilidade de estabelecer um discurso político por parte do Estado, nesse momento, é vinculada à vontade de liberdade e autonomia de uma categoria perante a ideia de totalitarismo - ainda mais impactante, como se viu, por se tratar do meio cultural diante da recente ditadura. A Lei Sarney parecia responder exatamente à necessidade do momento: uma produção cultural autônoma que encontrasse no Estado o subsídio para o seu fazer, sem um discurso estatal que estabelecesse, de partida, o seu recorte.

É preciso sublinhar que esta Lei é instituída logo após a separação do Ministério da Cultura do Ministério da Educação, e seu impacto se torna ainda mais determinante quando é considerado que foi a primeira ação significativa do novo Ministério da Cultura, após a sua então recém-conquistada autonomia. Democracia, autonomia, enquanto discursos simbólicos, parecem ser as principais ideias vinculadas à lógica do Edital, o que torna os seus pressupostos distantes de uma crítica com intuito não-reformista²¹.

partidos social-democratas. Em 1954, o Reformismo proclamou como sua doutrina oficial o "socialismo

²¹ Reformismo – "Corrente política no seio do movimento operário, que nega a necessidade da luta de classes, a revolução socialista e a ditadura do proletariado, é favorável à colaboração entre as classes e aspira converter o capitalismo numa sociedade de "prosperidade geral" com a ajuda das reformas aplicadas no marco da legalidade burguesa. Surgiu no último quarto do século XIX e se difundiu entre os

Outro aspecto histórico relevante é a gestão Sarney e o descontrole que o Brasil passava para reestruturar as suas bases políticas:

(...) a fraqueza política da gestão Sarney ocorria também na relação com os servidores públicos, que à época passava tanto por problemas vinculados à desorganização do Estado – saída dos quadros mais antigos (normalmente, de melhor qualidade), piora nos salários, falta de perspectiva de carreira –, como de reorganização sindical em meio à democratização do país. (ABRUCIO, PEDROTI, PÓ, 2010, p. 55)

Não à toa, a Lei surge com problemas ideológicos, mas também com implicações jurídicas e administrativas, em 1986, no tempo pré-constituição, pois, como se sabe: "Mudanças profundas só vieram com a Constituição de 1988." (idem). E, sendo assim, mais adiante, no governo Collor (1990-1992), em meio a denúncias de improbidade fiscal, a própria a Lei Sarney foi cancelada.

A particularidade mais criticada dessa lei foi a de que, ao não exigir aprovação técnica prévia de projetos culturais, mas apenas o cadastramento como "entidade cultural", junto ao Ministério da Cultura, das pessoas e firmas interessadas em captar recursos das empresas, a lei teria favorecido muito abuso. Entre outras razões porque qualquer nota fiscal emitida por uma entidade cadastrada poderia ser usada pelo seu destinatário para abatimento fiscal, independente de se referir ou não a despesa efetiva com projeto cultural. (DURAND, 2013, p. 55)

democrático", oposto ao "comunismo científico" e orientado a adaptar o capitalismo às novas condições históricas sem mudar a sua natureza." Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/r/reformismo.htm>. Acesso em: 20 out. 2015. A

ideia de reformismo, atualmente no Brasil, ainda é responsável por desacordos entre grupos de esquerda ortodoxa, que são adeptos de uma perspectiva revolucionária, e grupos de esquerda que se posicionam em favor de pequenas transformações sociais, sem adesão aos discursos de transformação radical.

E é só em 1991 que a mesma lógica que a havia inventado ressurge, agora na forma de uma Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), mais conhecida como Lei Rouanet (por conta do Secretário de Cultura de época ter sido Sérgio Paulo Rouanet²²), que corrigia alguma das fragilidades jurídicas de sua antecessora. A falência da Lei Sarney parece ser a principal explicação histórica para a complicação burocrática que ronda a Lei Rouanet, principalmente na sua prestação de contas. Ou seja, não se trata apenas do conhecido lema 'burocracia é burocracia', mas, sim, da reorganização de controle administrativo diante de uma situação bastante específica.

As Leis de Incentivo haviam inaugurado um outro momento da produção cultural no Brasil. Nascida como um mecanismo jurídico para regulamentar o financiamento de produtos artísticos com dinheiro público, acaba assumindo um papel que não lhe cabe, que é o de atuar como se fosse uma política cultural nas três esferas, municipal, estadual e federal. As consequências dessa inadequação na produção financiada vão demorar a se tornar mais claras. O destaque está na associação muito clara entre modelo de democracia e de formato econômico para a cultura, que nasceu mediada por uma forma de comunicação nova: os editais.

Como é público, a Lei Rouanet, e antes, a Lei Sarney, tinham como objetivo principal atuar como um estímulo para a educação da iniciativa privada, motivando-a a fazer do financiamento cultural um hábito empresarial. Todavia, a falência desse propósito inicial não tardou em ser constatada. A renúncia fiscal, ou seja, a renúncia que o governo faz de diferentes percentuais de impostos obrigatórios para que empresas de todos os portes empreguem esse dinheiro na produção cultural, acabou gerando distorções. A mais conhecida é a transferência da escolha de quem deve ser financiado com dinheiro público (dinheiro de impostos que deveriam ser pagos) para os departamentos de marketing das empresas interessadas na renúncia fiscal, privatizando um dinheiro que é público.

-

²² Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1992, Paulo Sérgio Rouanet (1934-) exerceu o cargo de Secretário da Cultura durante a Era Collor, e teve seu mandato interrompido com o impeachment do ex-presidente, aprovado em setembro de 1992, e encerrado em outubro do mesmo ano.

A regulação das políticas culturais no âmbito do estado diz respeito a questões políticas e não apenas econômicas. A concessão da cultura à iniciativa privada é uma contradição lógica no significado político da prestação de contas do dinheiro público à sociedade civil. O controle administrativo a partir do Marketing, no sentido de reverter recursos, se torna o padrão no pensamento de financiamento público, questionando os princípios democráticos estatais, como pode ser observado:

O conjunto de procedimentos de auditoria e fiscalização da gestão pública que constitui o controle interno é, portanto, uma dos instrumentos de prestação de contas dos governantes perante os governados (...). No governo, a atividade de controle interno adquire um significado político, na medida em que ele é um dos instrumentos que permite aos políticos monitorarem os burocratas. Em uma empresa privada, o controle interno (também chamado controladoria) significa apenas o controle administrativo sobre os recursos da organização, mas, no governo, ele permite aos representantes eleitos pelo povo controlarem a atuação dos gestores do dinheiro público (...). (OLIVIERI, 2010, p. 155)

Quando cabe ao Marketing escolher, sua decisão é pautada pelo interesse comercial, geralmente atado ao apelo publicitário. Por estar voltado para a auto-promoção, suas decisões tendem a eleger o que já está consagrado no mercado. E como se sabe, dizer "consagrado no mercado" é hoje sinônimo de "consagrado pelos meios de comunicação". Como propõe Rubim (2008):

A lei Sarney e as subseqüentes leis de incentivo à cultura através da isenção fiscal retiram o poder de decisão do Estado, ainda que o recurso econômico utilizado seja majoritariamente público, e colocam a deliberação em mãos da iniciativa privada. Nesta perversa modalidade da ausência, o Estado só está presente como fonte de financiamento. (RUBIM, 2008, p. 53).

Tendo o Estado como fornecedor dos recursos, mas sem interferir na sua destinação, o quadro hoje existente vai desenhando uma presença da cultura na sociedade que tende a ameaçar o encolhimento de muitas de suas expressões. O sistema vigente, pautado pelo Liberalismo²³, que tende à privatização das instâncias públicas, instaura no mercado a plataforma da autonomia da iniciativa privada para substituir o que antes ocorria como responsabilidade de uma ação pública estatal. O que já era evidenciado, em 1988, através do jornalismo cultural.

O grande problema da Lei Sarney parece ser sua excessiva abrangência, como disse Flávio Silva, da Funarte, especialista no assunto. Deveria a lei ser mais restrita, para depois, com o decorrer do tempo, ser aos poucos ampliada. Alguns critérios saltam aos olhos: os projetos nitidamente, ou aparentemente, autofinanciáveis não deveriam ser aprovados. Se o evento cultural se realizaria de qualquer maneira, com ou sem o apoio da Lei Sarney, e com farto lucro para o empresário, por que lhe dar de lambuja o apoio cultural para minimizar os gastos básicos? (...) Acho mesmo que o MinC e o Ministério da Fazenda deveriam fazer uma portaria eliminando os projetos autofinanciáveis, por contrários ao espírito da lei. (MARIZ, 1988, p. 68 do jornal)

3. editalização

A editalização é uma lógica de operação que formata todo o contexto – regula a produção que dele resulta, produzindo impactos políticos, econômicos, sociais e culturais. Todavia, a extensão e a profundidade desse fenômeno ainda não está clara para a maioria dos envolvidos que o desenha e sustenta.

²³ As teorias políticas liberais concebem as funções do Estado essencialmente voltadas para a garantia dos direitos individuais, sem interferência nas esferas da vida pública e, especificamente, na esfera econômica da sociedade. Entre os direitos individuais, destacam-se a "propriedade privada como direito natural" (Locke, 1632-1704), assim como o direito à vida, à liberdade e aos bens necessários para conservar ambas. O Estado, no capitalismo, não institui, não concede a propriedade privada, não tem poder para interferir nela. Tem sim a função de arbitrar – e não de regular – conflitos que possam surgir na sociedade civil, onde proprietários e trabalhadores estabelecem relações de classe, realizam contratos, disputam interesses etc. (HOFLING, 2001, p. 36)

O que se pode sustentar é que um conjunto de impactos - que será apresentado a seguir – colaborou para o surgimento de um novo ambiente para a produção artística. E que novo ambiente é esse? A hipótese aqui apresentada é a de que se trata de um novo ambiente midiático, no qual a figura do edital constitui a principal mídia. Importante dizer que a editalização se refere à uma lógica, a um jeito de pensar e realizar a produção artística (e que escorre também para fora dela); e que os editais são os meios de produção e mediação que viabilizam e sustentam essa lógica. Apesar de se manterem em um processo de dependência – editalização/edital –, os dois não são a mesma coisa. Justamente por ser uma mediação, o edital contaminou outros setores da vida cultural com a sua lógica de operação, estabelecendo hábitos, modos de pensar e produzir arte – que, comungando de uma mesma lógica, configuram esse modo de se formular aqui nomeado de editalização. Em outras palavras, a editalização é o modo de pensar a partir do edital, mas sem a necessidade da figura do edital para continuar sendo promovida. No Brasil, nos setores cuturais, essa lógica instalou-se como uma outra forma de viver.

Muniz Sodré, em *Antropológica do Espelho* (2002), explica o surgimento de um novo ambiente midiático quando apresenta a formulação de um quarto bios²⁴, a partir da posição que a mídia passou a ter em nossas vidas:

O bios midiático é a resultante da evolução dos meios e de sua progressiva intersecção com formas de vida tradicionais. Historicamente, assinala o momento em que o objeto (tanto o colossal empilhamento dos produtos de consumo quanto o desenvolvimento vertiginoso das máquinas eletrônicas e das telecomunicações) alcança uma posição poderosa e inédita frente à ordem clássica do sujeito. (SODRE, 2010, p.238)

No caso do ambiente cultural, o edital passou primeiro a ser a mídia mais importante, para depois transformar-se em uma forma de mediação (MARTIN-BARBERO, 1987) onipresente. Essa operação se ata em um ponto

²⁴ Sodré apresenta como Bios, a partir de Aristóteles, o conhecimento, o prazer, a política. E, acrescentar, então, o Bios Midiático.

nevrálgico: a estrutura de rodiziamento que silencia e amortece todos os envolvidos – seja a produção artística, o jornalismo cultural, e a bibliografia de política cultural, que não atentou para a construção e disseminação da lógica pautada no edital. Em outras palavras, as instâncias que poderiam problematizar a editalização não identificaram e passaram a contribuíram com a expansão acrítica do atual modelo de financiamento à cultura. Assim, o edital, que deveria manter.se na esfera burocrática, passou para o âmbito da política.

E como o produto (artístico ou não artístico) não pode ser pensado apartado das suas condições de produção, os processos de viabilização e financiamento vigentes (no caso, sempre via edital) estão diretamente relacionados com o que deles resulta. Em sendo assim, não espanta que estas condições de produção acabem produzindo uma certa padronização de comportamento, que passa a regular este novo ambiente midiático. E como os meios de comunicação têm a sua sobreviência regulada pela mesma lógica liberal presente nos mecanismos de financiamento à cultura, inclusive disputando os mesmos financiadores (que têm suas marcas veiculadas em anúncios que usam dinheiro público via incentivo fiscal), torna-se difícil que pratiquem um olhar crítico para o tipo de pseudopolítica cultural²⁵ que se consolidou.

O financiamento à cultura das Leis de Incentivo estabelece uma aliança perversa com aquilo que é midiatizado, noticiado, propagado. Faz das matérias veiculadas nos meios de comunicação um quesito dos editais, mas como coloca todos os que pleiteiam financiamento à mercê do apetite dos Departamentos de Marketing das empresas (que escolhem a quem associar as suas marcas usando dinheiro público privatizado, é bom não esquecer), cria um círculo vicioso. Quem tem visibilidade midiática tende a ter mais e quem não tem, tende a ter cada vez menos, implicando na dificuldade em atender àquela exigência dos editais de apresentar material midiático a seu respeito. Isso se dá porque não surpreende que as empresas financiadoras sejam regidas por critérios comerciais e se interessem por aqueles que já são célebres. Esta aliança tornou-se o pano de fundo para uma crescente

²⁵ Sem estabelecer os seus pressupostos e perspectivas de médio-longo prazo, é difícil sustentar que existem, de fato, políticas públicas culturais. Os editais assumem o papel de uma política cultural, contudo, não são capazes de dar conta de tal demanda.

substituição da cultura pelo entretenimento (mais palatável para fins publicitários).

Compreendendo o edital como a mediação que agora regula a produção cultural, é possível reconhecer que o processo de editalização institucionalizou-se de forma tão ampla e irrestrita que acabou por configurar um ambiente regulador da visibilidade das manifestações culturais. Nessa operação, caberia ao jornalismo cultural um papel central e contrahegemônico. Todavia, a crise na qual todo o jornalismo se encontra, e, nela, o jornalismo cultural tem uma crise própria, como discutido anteriormente, impede que esse papel seja exercido. Segundo Barbero:

(...) estamos tratando de retirar o estudo da recepção do espaço limitado por uma comunicação pensada em termos de mensagens que circulam, de efeitos e reações, para re-situar sua problemática no campo da cultura: dos conflitos articulados pela cultura, das *mestiçagens* que a tecem e dos *anacronismos* que a sustentam, e por fim do modo com que a hegemonia trabalha e as resistências que ela mobiliza, do resgate, portanto, dos modos de apropriação e réplica das classes subalternas. (BARBERO, 2009, p. 302)

Quando Barbero (1987) chamou a atenção para a transformação dos meios em mediações, descreveu um fenômeno comunicacional de grande amplitude, que permite compreender as transformações que vêm atingindo a cultura nas últimas três décadas em nosso país. Em sua perspectiva, as novas formas de comunicação produzem outros modos de mediação, e a isto corresponde dizer que os meios não são apenas veículos para divulgação de determinadas informações, mas que eles produzem hábitos e modos de enxergar o mundo. Ou seja, o que sempre foi tratado como *meio* não tem atuação somente quando está sendo utilizado, mas transborda sua lógica para as relações sociais, políticas e culturais, propondo não somente novas possibilidades de compreensão do mundo, mas, sobretudo, novos mundos. Barbero afirma:

(...) em vez de fazer a pesquisa a partir da análise das *lógicas* de produção e recepção, para d*epois* procurar suas relações de imbricação e enfrentamento, propomos partir das *mediações*, isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural (...). (MARTIN-BARBERO, 1997, p.294)

É dentro dessa moldura que aqui se enuncia o processo de editalização da cultura, demonstrando que ele alastrou-se pelo país como o modo hegemônico de financiar a sua produção e também de pensar a cultura. Esclarecendo, maiz uma vez: desde a Lei Sarney, a figura do edital veio se fortalecendo, a ponto de apagar o fato de ser apenas um recurso jurídico adequado para a distribuição de verba e passar a ser tomado como o próprio programa de política cultural do qual deveria ser apenas um instrumento.

Não é recorrente submeter os editais às análises da Ciência Política, pois, enquanto instrumento jurídico, é parte do funcionamento e da implementação das políticas culturais. Mas é necessário porque ele passou a ser tomado como o próprio discurso político, e agpra deve-se enfrentar essa situação.

O clichê "burocracia é burocracia" dificulta uma discussão aprofundada, porque não apenas o edital, mas os processos burocráticos, de modo geral, e em muitas instâncias, se transformam eles mesmo no pensamento político vigente. Essa preocupação levou Maria Rita Loureiro, Fernando Luiz Abrucio e Regina Silva Pacheco (2010) a organizar o livro *Burocracia e política no Brasil,* em que uma série de autores analisa a relação política-burocracia no nosso país. Já na introdução, os organizadores afirmam:

O livro conecta análises da ciência política com questões da gestão pública, que geralmente são feitas, na literatura, de forma isolada. Esse reforço visa articular temas eminentemente político-institucionais (...) a aspectos mais específicos da organização e funcionamento do Estado (...). Estes últimos têm sido tratados pelos pesquisadores da área da administração pública, muitas

vezes de forma normativa ou apenas descritiva e, portanto, empobrecedora. Por outro lado, muitos cientistas sociais ignoram aspectos fundamentais do funcionamento do Estado e do governo, como se os arranjos administrativos fossem meras questões instrumentais (LOUREIRO, ABRUCIO, PACHECO, 2010, p. 16)

Cabe um esclarecimento terminológico: "Quando o foco é a organização do Estado, a burocracia tem um sentido, como corpo permanente do Estado" (Ibden, p. 17). É esse o sentido de Burocracia adotado aqui.

Compreender que este mecanismo burocrático já se constitui como o próprio discurso político, pede um olhar para os seus traços de funcionamento como traços ideológicos que, de partida, se associam a algumas ideias de política e arte. Nesse sentido, o caráter democrático do Edital, que seria uma resposta à política de balcão e ao autoritarismo, se relaciona a uma certa ideia de democracia. E, como já visto anteriormente, é uma ideia de democracia que está completamente vinculada ao neoliberalismo. As leis de incentivo são mecanismos muito adequados às exigências deste mundo que Barbero localiza como uma segunda versão latino-americana da modernidade.

Se a primeira versão latino-americana da modernidade teve como eixo a ideia de Nação – chegarem a ser nações modernas –, a segunda, no princípio dos anos 1960, estará associada à ideia de *desenvolvimento*. Versão renovada da ideia de progresso, o desenvolvimento é concebido como um avanço objetivo, isto é, um crescimento que encontraria seu expoente quantificável no crescimento econômico e sua consequência "natural" na democracia política. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 250)

Neste contexto, o investimento para o desenvolvimento só pode acontecer a partir do aumento da produção, com o intuito de democratizar o acesso. Nas políticas culturais, o alcance irrestrito que os editais procuram pregar enquanto imagem, com a fachada de democratização dos meios de

produção, cumpre o papel de 'naturalizar' este pensamento que se anuncia como políticas públicas. Ainda com Barbero, é possível compreender que:

A democracia, assim, aparece como "subproduto da modernização", pois depende do crescimento econômico e, este, por sua vez, fruto de uma reforma da sociedade na qual o Estado é concebido "não mais como uma encarnação plebiscitária e personalista de um pacto social, e sim como uma instância técnica neutra que executa os imperativos do desenvolvimento". (BARBERO, 2009, p. 250)

O filósofo e crítico marxista húngaro István Mészaros propõe uma análise política que critica a abrangência da lógica do capital que, segundo o autor, pode ser chamada de 'sistema sociometabólico do capital'. O capital aparece historicamente muito antes do chamado 'sistema capitalista', e é nessa perspectiva, no entendimento de uma lógica construída pelo capital, que Mészaros levanta a necessidade de um olhar insistentemente crítico aos processos capitalistas. Segundo ele, o discurso econômico têm a necessidade de apresentar uma faceta de mudança, porém trata-se do sistema 'sociometabólico do capital' travestido de transformação para justificar a sua continuidade. A transformação, que se diz urgente, está velada dos mesmos valores que pretende negar:

No liberalismo somos apresentados a um programa de transição dos *absolutos* da sociedade advogada para a sua *preservação* mais eficaz. Em outras palavras, recebemos a oferta de uma "transição" dos conjuntos *dados* de relações sociais para a sua reprodução – por meio de variações de "engenharia social", da "arte do compromisso", da política do "consenso" etc. – numa forma parcialmente alterada, mas *estruturalmente idêntica*. Assim, nada poderia dar uma descrição mais adequada da teoria liberal da transição que o ditado segundo o qual *plus ça change, plus c'est la même chose* ("quanto mais muda, mais permanece o mesmo"). (MÉSZÁROS, 2009, p. 525)

Nesse sentido, a passagem ditadura-democracia, do ponto de vista econômico, responde bem ao ditado citado pelo autor, configurando uma efetivação do projeto econômico e, principalmente, demonstrando a capacidade adaptativa do mesmo em relação aos mais diversos contextos.

Ainda, sobre a atuação nos meios de produção, ele propõe:

(...) os meios de produção já não são *meios* genuínos, mas uma parte determinada do capital que se autoimpõe. Como "meios de produção", eles representam uma forma específica de capital. Entretanto, por constituírem apenas uma parte do capital em si, estão sujeitos às determinações intrínsecas desse sistema produtivo como um todo. (MÉSZAROS, 2011, p. 664)

A hegemonia editalesca, enquanto meio de produção, atua regulando a produção cultural, na medida em que estabelece o tipo de projeto que contempla e o prazo de sua realização. As temporalidades espedíficas de processos de criação, que respondem a diferentes lógicas de pensamento artístico, não podem ser contempladas nesse sistema, que estipula a necessidade de produzir na regularidade do tempo de duração dos editais. Além disso, eles também ignoram a necessidade de construir uma relação com os seus possíveis "consumidores" 26.

Seu "desenvolvimento independente" só é realmente dos objetivos e necessidades dos produtores; ao passo que, para viabilizar-se, tal desenvolvimento é totalmente dependente de sua estreita conformidade à lei da contínua expansão do capital. Já que incorporam uma determinada *magnitude de capital*, os meios de produção devem crescer (ou parecer, se incapazes de crescer suficientemente) como determinado por esta própria magnitude,

O termo consumidor corresponde à compreensão de arte dentro do contexto de uma economia de mercado. Dado o quadro apresentado, parece ser coerente mantê-lo, apesar de reconhecer que não é o mais adequado em relação a alguns pensamentos dentro da produção artística.

quer exista ou não uma autêntica justificação produtiva (mensurável pela necessidade) para o seu crescimento. (idem)

O crescimento e expansão dos editais por todo o país é emblemático do desenvolvimento que ignora a cadeia produtiva: os produtores são pautados pela necessidade de uma produção criativa permanente (porque vivem dos recursos distibuídos pelos editais), respiram a instabilidade de precisar serem selecionados (única maneira de ter acesso a esses recursos), mas não precisam enfrentar a construção de um público "consumidor" daquilo que produzem. A editalização não pressupõe outra possibilidade de tempo que não a urgência da sua periodicidade. A instabilidade que, segundo Rubim (2008), permeia as políticas culturais como uma tradição, vincula-se a outros dois traços que permanecem no modo de pensar essas políticas na atualidade: 'ausência' e 'autoritarismo'.

O itinerário das políticas culturais, não resta dúvida, produziu tristes tradições e, por conseguinte, enormes desafios. Estas tristes tradições podem ser emblematicamente sintetizadas em três palavras: ausência, autoritarismo e instabilidade. (RUBIM, 2008, p. 52)

Os três traços aparecem e se complementam no que diz respeito à construção de tais políticas. Como já dito anteriormente, é possível reconhecer o 'autoritarismo' como um padrão mantido desde a ditadura civil-militar e a 'ausência', na retirada do estado de seu papel, delegando-o à iniciativa privada, que se torna a principal financiadora dos projetos culturais, usando dinheiro público incentivado. Contudo, um dos aspectos mais importantes na manutenção da *editalização* é a instabilidade, herança histórica do Brasil, mas, sobretudo, um importante aspecto neoliberal. O edital pressupõe a instabilidade porque não prevê perspectivas de médio-longo prazo para a criação daquilo que privilegia: o espetáculo. O tempo de "estabilidade" é o tempo de duração do financiamento, média de um ano, com algumas variações.

O que parece se apresentar, dentro de tal lógica, é a tensão entre duas escalas de tempo, que promove um conflito que desfaz a capacidade crítica

dos profissionais que convivem e poderiam reconhecer as armadilhas ideológicas do processo de *editalização*. Uma das escalas é o tempo expandido – a vigência dos editais desde 1986 – e a outra escala é o tempo urgente – compreensão da produção artística a partir de projetos, que precisam ser continuamente elaborados.

De tempo somos.

Somos seus pés e suas bocas.

Os pés do tempo caminham em nossos pés.

(GALEANO, 2011 p. 7)

O tempo expandido materializa o que se tornou uma 'verdade oficial', aceita como um mantra, como se realmente fosse impossível pensar a produção cultural para além dos editais. A convivência contínua com essa lógica, após tantos anos, incluindo o surgimento de novos editais - que se apresentam como novas políticas culturais -, vai atestando o edital como único modelo de políticas públicas, com diversidade de concepção na própria produção. Concomitante, o tempo urgente é aquele que não acolhe as necessidades próprias ao tempo da criação, que pede, às vezes, silêncio e recolhimento e, nem sempre, tem sucesso. A necessidade de propor constantemente novos projetos com planejamento no prazo de tempo dos editais, respondem apenas à necessidade de sustentabilidade imediata da produção artística, mas não à especificidade artística da sua produção.

Mais uma vez, será necessário recorrer a István Mészáros (1930), que reflete sobre a economia descolada da sua responsabilização histórica. Os ideais consolidados pelo mundo do capital não enxergam o compromisso das ações no presente com um futuro a elas relacionado, ao mesmo tempo em que não permitem mudanças de trajetória, mesmo quando a crise está instaurada.

O resultado dos perversos interesses que estão na raiz da relação do capital com o tempo é ser ele incapaz de uma *perspectiva de longo prazo* e de um senso de urgência, mesmo na iminência de uma explosão. As empresas são orientadas a realizar as projeções concebidas na mais míope das escalas de tempo e

avaliar seu sucesso na mesma escala. (MESZAROS, 2007, p. 116)

Ou seja, a falta de consciência histórica alimentada pelas duas escalas de tempo, em consonância com a supressão histórica neoliberal, garante a permanência de uma lógica míope, que não encontra formas de resistência na própria área artística. Os artistas estão inclusos nesse processo como corresponsáveis e gerentes da manutenção do que está vigente.

É interessante observar como tais perspectivas de tempo correspondem a um contexto mais amplo, com ecos globais, como é possível observar com Pascal Gielen, em *Creativity and other fundamentalisms* (2013). A questão da sucessão de projetos temporários, sem uma relação histórica com a produção artística, parece ter se tornado uma forma hegemônica de operação dentro da arte nas últimas décadas. A criatividade se torna um fundamentalismo por obstruir a autorreflexão e substituir a criação, que precisa de um tempo mais dilatado e, nem sempre, produz um produto de sucesso. O processo de criação é substituído por um "criativismo" permanente, mediante apelo constante a "novas ideias", em um ritmo que domina o tempo e impossibilita transformações políticas. Segundo Gielen:

Α neofilia do capitalismo criativo, como mencionado anteriormente, só pode clamar por mudanças pelo bem das mudanças, movimentos pelo bem dos movimentos. Enquanto nos movimentamos e permanecemos ocupados, não temos tempo para pausa, para pensar sobre o que realmente poderia e deveria importar. O apelo do capitalismo criativo por mobilidade não deve ter nenhuma outra intenção além de diminuir a reflexão e a autorreflexão. O movimento pelo movimento despolitizado, de todo o modo. O neoliberalismo nos faz acreditar que a mudança é, em si mesma, um bem moral e operacional. Nós poderíamos, portanto, chamar a criatividade sem substância produto do 'criativismo' do capitalismo cognitivo, criatividade despojada de seu potencial crítico. Esta é a

criatividade que realmente se torna um fundamentalismo. (GIELEN, 2013, p. 41)²⁷

A lógica dos editais combina com o mundo plano deste tipo de criatividade sem potencial crítico, pautado pela instabilidade:

> Além disso, trabalhar constantemente em uma estrutura de projetos significa ter apenas acordos empregatícios temporários, como é frequentemente o caso no campo criativo, sem nenhum contrato. Em outras palavras, uma economia em rede não conduz realmente a relações e a condições de trabalho duráveis. Na história do trabalho, o emprego mantido por toda a vida é agora definitivamente uma coisa do passado, especialmente na indústria criativa. (GIELEN, 2013, p.40-41) 28

Compreender a criatividade como um fundamentalismo, ajuda a problematizar, principalmente, a relação com o tempo. Porque, como já visto, a questão do tempo cronológico complexifica a situação, porém, ainda com Gielen, é possível avançar a questão com outra compreensão. O tempo como forma de organização, ou seja, não é apenas a duração do tempo que o configura, mas, sim, a forma como esse tempo passa a ser viabilizado e organizado, promovendo possibilidades e impossibilidades de ação. O tempo não é algo dado e nem é algo a priori, pois ele ganha existência na relação com o contexto.

 $^{^{27}}$ Tradução nossa. "The neophilia of creative capitalismo, as mentioned before, only calls for change for the sake of change, movement for the sake of movement. As long as we move and stay busy we don't have time to pause, to think about what really could and should matter. Creative capitalism's call for mobility may have no other intention then diminishing reflexivity and self-reflexivity. Movement for the sake of movement has been depoliticized in any case. Neoliberalism makes us believe that change is in itself morally and operationally good. We could therefore call the creativity without substance as produced by cognitive capitalism 'creativism', creativity stripped of its critical pontential. That is a creativity that truly becomes a fundamentalism."

²⁸ Tradução nossa. "Also, constantly working within the framework of projects means only temporary labour contracts or, as is often the case in the creative field, no contracts at all. In other words, a network economy is not really conducive for durable labour relationships and labour conditions. In the history of labour, the job held for life is now definitely a thing of the past, especially in the creative industry."

Nesse sentido, Gielen propõe que, na atual lógica de organização do tempo, o que fica negligenciado é a criação. A regra passa a ser a criatividade, desvinculada de uma possibilidade processual, profunda e ampla, que é uma condição exigida pela criação. Na configuração de um mundo plano, o tempo da criação não cabe na sua cronologia e nem na sua organização. Ele não cabe na necessidade de viver da invenção constante de novos projetos, sempre baseada em novas ideias, que mina a reflexão crítica do processo artístico continuado. A exclusão de todos os que procuram atuar a partir de outros modos de organização é eminente:

Tanto a política financeira quanto outros dispositivos de cálculo esperam manter tudo em uma dimensão plana. Qualquer coisa que não seja mensurável ou que não possa, de imediato, ser economicamente considerada, simplesmente não tem o direito de existir e é, portanto, de maneira eficiente, colocada fora da lei. Qualquer pessoa ou qualquer coisa que não seja mensurável é fora da lei. (GIELEN, 2013, p. 56) ²⁹

A antecipação é um outro agravante do processo. Antecipar (fazer antes dos outros) e seguir tendências para as quais os editais apontam parecem ser estratégias inevitáveis de sobrevivência no mundo plano, enunciado por Gielen. A expectativa em relação aos novos projetos, na direção de procurar adequação dos mesmos ao padrão de determinados editais, é a estratégia de manter financiamentos, uma vez que a estabilidade do prazo longo não existe. Criatividade, neste sentido, passa a ser sinônimo de inovação.

Vamos ficar com esta noção de 'antecipação' por um momento, uma vez que ela caracteriza o que talvez sejam as atividades mais importantes no mundo plano das redes. Indivíduos precisam antecipar constantemente as ações dos outros indivíduos e, para sobreviver, as organizações são obrigadas a antecipar

²⁹ Tradução nossa. "Both the financial police and other number crunchers hope to keep everything on a flat plane. Anything that is nor measurable or cannot be immediately economically accounted for simply has no right to exist and is therefore efficiently placed outside the law."

constantemente os movimentos do que alegam ser seu ambiente (de mercado). Estratégias são trocadas por táticas, e a performatividade pela 'adaptabilidade'. Antecipar, em outras palavras, é a ação predominante que puxa tudo para o meio. (GIELEN, 2013, p.23) 30

E essa adaptabilidade diz respeito à inovação que busca um risco controlado, porque, na mesma medida que precisa ser criativo, precisa atender aos padrões já bem-sucedidos. Em uma esfera empresarial, Lipovetisky e Serroy propõem: "(...) têm de atrair os talentos e estimular a inovação, mas, ao mesmo tempo, a fim de diminuir os riscos, se empenham em frear as criações audaciosas, em reproduzir fórmulas que "dão certo" mais facilmente. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 45)

Nos campos artísticos em que a realidade mercadológica não faz circular grandes fortunas, e nos quais os editais se tornam a principal fonte de financiamento, o que pode ser questionado é justamente a dicotomia entre os "criadores em busca de autonomia" e as "empresas e investidores" que atuam no sentido de frear "criações audaciosas". Como os próprios autores desenvolvem, já não é possível opor arte como transgressão e mercado como adequação, uma vez que a consonância entre ambos é cada vez maior.

Não mais, como no tempo das vanguardas históricas, um setor que se pretende revolucionário e "antieconômico", mas um sistema que participa plenamente do sistema midiático, econômico e financeiro. O que caracteriza a arte contemporânea não é mais a transgressão, mas sua conformidade às realidades do mercado mundializado e de sua matemática financeira. (idem)

has been replaced by tatics, and performativity by 'adaptivity'. Anticipating, in other words, is the predominant action that pulls everything towards the middle.

³⁰ Tradução nossa. Let's stay this notion of 'anticipating' for a while, as it characterizes what is perhaps one of the most important activities in the flat world of networks. Individuals need to constantly anticipate the actions of other individuals and, in order to survive, organizations are obliged to constantly anticipate the movements in their alleged (market) environment. Strategy

Contudo, é preciso chamar atenção para um traço que diz respeito à criação de uma lógica. Como se sabe, no capitalismo, o que move a consonância dos campos que possuem, de fato, um mercado (com as regras e pressupostos de um mercado) é a lucratividade. Curiosamente, nas áreas em que os pressupostos de um mercado não estão estabelecidos, como é o caso da área artística, regulada pelos editais, os traços de uma produção em consonância com a lógica neoliberal se mantém e a moeda de troca para a sobrevivência passa a ser a manutenção de alguns circuitos, na forma de reservas de mercado. A visibilidade das experiências artísticas ligadas à lógica da editalização condena outros modos de produção à invisibilidade.

Fora das telas, o mundo é uma sombra indigna de confiança. (GALEANO, 2013, p. 150)

Na lógica dos projetos estão a impossibilidade da criação e a hegemonia da exposição. Não está em questão a coerência crítica, ética e profissional, apenas a contínua exposição de trabalhos nascidos do criativismo, das ideias inovadoras. A encruzilhada que surge diz respeito à própria sustentabilidade da produção artística — a produção artística, para ser financiada, precisa se alinhar com uma configuração que exclui a criação, que a impede e a substitui pela criatividade do criativismo. A hegemonia e nãoconvivência com outras formas de produção se constitui como única alternativa dentro do desenvolvimento capitalista, uma vez que:

No curso do desenvolvimento capitalista, o processo pelo qual as garantias necessárias são produzidas – e também *renovadas* – consiste na homogeneização dos mais minúsculos constituintes do sistema como um todo. Historicamente, esta homogeneização ocorre segundo as determinações materiais fundamentais do capital que correspondem a seus parâmetros específicos – isto é, inerentemente econômicos. (MÉSZAROS, 2011, p. 626)

A economia vigente, economia de mercado, está apoiada em um processo capitalista de produção que não prioriza processos sociais e culturais de longo prazo. Os parâmetros desenvolvidos pelos Departamentos de

Marketing das empresas participantes da renúncia fiscal preveem benefícios imediatos, que só podem ser atingidos quando associam suas marcas ao que já tem visibilidade midiática. E é legítimo que Departamentos de Marketing não se preocupem com a reverberação de suas escolhas ou dos desastres que elas causam na área cultural. A responsabilidade pela formulação de políticas culturais que pensem o desenvolvimento da sociedade é responsabilidade do Estado, não deles.

Como o edital é apenas a figura jurídica adequada para a distribuição de dinheiro público, não tem aptidão para realizar nada além desta função. Se não existem políticas públicas para a cultura voltadas para a especificidade da produção artística, ele apenas instrumentaliza essa distribuição, estabelecendo quem pode concorrer e as regras do concurso. Não lhe cabe propor reflexão sobre a importância artística e social da produção cultural que deve ser abrigada, pois lhe cabe elaborar os parâmetros que regularão os critérios para essa escolha. Todavia, na falta de clareza para os papéis específicos de Programas de Políticas Culturais, esse espaço indevidamente vago passa a ser ocupado pelos textos dos editais, precários para regular o desenvolvimento de um segmento cultural e seu impacto no espaço público.

A renúncia fiscal exercida via editais implantou um modelo de pseudopolítica cultural que acabou por reger todo um pensamento na cultura: não é só utilizado em projetos que privatizam o dinheiro público, mas é igualmente adotado nos que usam verba própria do Estado, isto é, dinheiro público, porque eles também operam com a mesma lógica.

O edital tornou-se a mídia da produção cultural no Brasil: foi transformado no único meio de comunicação entre a produção e o financiamento. E esse meio de comunicação, depois desses anos de reinado hegemônico, consagrou-se como uma mediação porque a sua lógica de operação espalhou-se tão amplamente que construiu o ambiente midiático no qual passou a viver a produção cultural no Brasil.

(...) a comunicação se tornou para nós questão de *mediações* mais que de meios, questão de *cultura* e, portanto, não só de conhecimentos mas de reconhecimento. Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para rever o

processo inteiro de comunicação a partir de seu *outro* lado, o da recepção, os das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 28)

Além do sufocamento da criação, o pensamento acerca do que poderiam ser políticas públicas culturais fica cada vez mais distante da gestão pública e da sociedade civil, sem presença também no jornalismo cultural. Apesar dos inúmeros fóruns, discussões, seminários propostos pelo Governo Federal, principalmente a partir da era Gil³¹ no MINC, a falta de formulação e discussão sobre políticas culturais é um traço. Para que tais discussões encontrassem um novo nível de reflexão e formulação política, seria necessário a divulgação de diretrizes, parâmetros e critérios.

Talvez, política e criação sejam da mesma ordem de tempo, pois parecem carecer de algumas características que não encontram adaptabilidade dentro da lógica capitalista de produção. Por conta disso, alguns teóricos, como Roberto Esposito (2010), em resposta à proposta de politização da arte de Walter Benjamin, propõem a revitalização da política. Revitalizar as formas críticas, talvez, seja um passo para rediscutir política e criação.

Atualmente, as políticas culturais, em todo o país, independente da área específica de atuação, respondem aos princípios dos editais e ao modo de compreensão da cultura a partir das leis de incentivo, mesmo quando não se trata de renúncia fiscal. O edital funciona como um modo de compreensão da cultura, principalmente no que diz respeito ao tempo em que um projeto artístico pode ser pensado e financiado. A potente disseminação dos editais se transforma em uma mediação que, se expande sem restrições, independente do partido político ou perfil de governo do país, vide a sua vigência desde 1986.

A editalização tem na sua própria forma de expansão as caraterísticas que impede a crítica ao seu processo, porque não é uma forma de repressão assumida e visível, pois instaura-se entre os artistas minando, ao longo do tempo, as estratégias de sobrevivência da criação. Os contextos que a envolvem, tanto nacional como dentro de uma forma global de produção, parecem ser cada vez mais propícios para a sua manutenção e continuidade.

³¹ Gilberto Gil foi ministro da cultura no período 2003-2008, no governo do presidente Luiz Inácio da Silva - Lula.

Os editais se vinculam a um processo específico da história do Brasil, mas estão de acordo com as tendências mundiais de projeto econômico necessário e desejável. Exemplo disso é a permanência deste processo nas diferentes gestões do país ao longo dos anos, independente das lógicas desses governos serem muito distintas. As transformações do Brasil, principalmente pós-governo Lula, são evidentes, mas, ainda assim, a cultura continua sendo operada em uma perspectiva iniciada no governo Sarney, que tornou-se hegemônica. Retomando Rubim (2008), substituindo ditaduras por projeto econômico neoliberal, a editalização não parece responder a ideais muito distintos:

Por certo tal atuação visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico; submetê-la aos interesses autoritários; buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras (...) (RUBIM, 2008, p. 55)

Capítulo III os traços Existe um conjunto de traços que perpassa os editais vigentes no país, embora eles tenham formatos diferenciados, como discutido anteriormente. É esse conjunto de traços que alimenta o processo que aqui se descreve como editalização.

1. a importância do projeto

EDITAL PROAC Nº 05/2015 - CIRCULAÇÃO DE ESPETÁCULO DE DANÇA

6.1. PROJETO.

A documentação deverá ser enviada através do Sistema *on-line*, em formato 'pdf'. Os itens obrigatórios que deverão constar, necessariamente nessa ordem, são os seguintes:

6.1.1. Formato que o projeto deve obedecer: Fonte: Arial / Tamanho da fonte: 12 / Espaçamento entre linhas: 1,5 cm / limite de 20 (vinte) páginas, exceto Anexos;

O que pretende alcançar com a realização do projeto?

Objetivo do projeto;

Por que realizar o projeto?

Justificativa do projeto;

Onde será realizado o projeto?

Cidade(s) e Local(is);

faiO que será realizado?

- Ações do projeto;
- Sinopse da obra coreográfica;
- Proposta de concepção e encenação;
- Concepção de cenário, de figurino, de iluminação, espaço cênico, sonoridades e de música, quando prontas até a data de inscrição do projeto;
- Proposta de pesquisa, quando houver, apresentando Introdução, Referencial Teórico e Metodologia;

Não é possível refletir sobre o processo de *editalização* sem reconhecer a figura formal do projeto como um dos principais eixos a ele relacionado, uma vez que o acesso ao financiamento via editais se dá, exclusivamente, através de projetos. Contudo, deve-se chamar a atenção para o fato de que a

concepção de projeto que vigora no mundo dos editais é a do projeto acadêmico, que tem outra função.

No mundo acadêmico, o projeto se constitui no fiador da pesquisa, sendo tomado como eixo legitimador do conhecimento. O sucesso de seu modelo lógico pulou os muros da Universidade e passou a pautar o viver em sociedade, perpetuando um certo entendimento de tempo e vida (...). (KATZ, 2011, p. 64)

A importação do modelo de projeto acadêmico implantou a necessidade de repetir a sua estrutura, apagando as especificidades do projeto artístico, que foram subjugadas pelo formato do projeto acadêmico. A apresentação de objeto, objetivos, justificativas e possíveis resultados passaram a fazer parte do vocabulário com que os artistas se referem ao que fazem. Supõe-se que a intemção de aplicar em outro ambiente as normas gestadas para lidar com assuntos acadêmicos foi a de possibilitar a sua apreciação com critérios transparentes. E junto com a importação desse modelo veio também, como se fosse condição natural, o entendimento de que esse tipo de projeto garante o que se chama de 'produção de conhecimento', Ou seja, este tipo de projeto é a instância legitimadora da associação imedata e não problematizável entre arte e conhecimento.

(...) a primeira observação a guiar o percurso que aqui se sobrepõe é a de que esse entendimento de projeto que até hoje vigora pisoteia as especificidades das áreas nas quais atua como um modelo epistemológico 'universalizado' de existência, postulando o que merece ser chamado de conhecimento. (KATZ, 2011, p. 64)

Do ponto de vista da máquina pública, não existiam condições técnicas para o recebimento, organização e avaliação das propostas culturais. Não surpreende que a estrutura do projeto acadêmico se instaurasse sem questionamento, em um primeiro momento, sem discussões a respeito destas questões. Mas a sua estabilização como um pensamento único sobre a

produção artística formula um modo único de sobrevivência e de profissionalização, e isso merece reflexão. Sobretudo porque a longevidade da sua lógica passou a definir os modos de organização e produção artística.

(...) pode-se identificar que as regras que determinam como deve ser estruturado embutem ferramentas de controle bastante severas. A sua divisão em etapas sequenciais e claramente descritivas favorece o exercício do controle, mas não somente o controle da sua realização – que é como habitualmente as pensamos. No centro desse controle encontra-se o conceito de ordem atado aos de previsibilidade e estabilidade. (ibidem, p. 67)

O campo da previsibilidade não combina com o do processo de criação artística. E a necessidade de adaptar-se ao que se evidencia como uma espécie de 'padrão' de sucesso vai encolhendo a diversidade dos segmentos artísticos na sua busca da estabilidade para sobreviver.

A característica que costura todas as fases é a previsibilidade, o chão no qual se apoia este tipo de sistema, mesmo quando abre espaço para situações não inteiramente delimitadas e descritas. O que a experiência vem demonstrando é que quando a situação não cabe no projeto, faz-se outro, no mesmo molde. (KATZ, 2011, p. 69)

A necessidade de organizar o trabalho a partir de um projeto com formato definido em outro campo epistemológico, presente nos editais, tem uma abrangência que alcança toda a área cultural, não se restringindo ao segmento artístico. Como se pode observar, a maneira como vem se dando a profissionalização dos setores culturais responde, cada vez mais, a demandas dessa natureza. Os artistas aprenderam não apenas a escrever os seus projetos, sem precisar pagar a técnicos especializados, como no início do reino dos editais, mas a também serem prestadores de conta capazes de lidar com qualquer tipo de entrave burocrático que se apresente. No entanto, o que

poderia indicar uma ampliação de profissionalismo, nesse caso específico se relaciona a outro tipo de característica em implantação no país dos editais.

Nós não deveríamos ser enganados por esses altos apelos por profissionalização. Afinal, nas escolas de arte, esses apelos são frequentemente respondidos pela inserção de alguma matéria sobre marketing e administração, o que inevitavelmente deixa menos tempo para ensinar as matérias de criação propriamente ditas. Como resultado, os estudantes rapidamente passam de uma habilidade para uma área de conhecimento completamente diferente. Portanto, essa selva pedagógica frequentemente gera o resultado oposto ao que era pretendido desprofissionalização das profissões criativas. O objetivo de tudo isso é proporcionar 'ampla empregabilidade' ou estudantes 'polivalentes', indivíduos com propósitos múltiplos que seguem somente um importante imperativo: o da adaptação ou - de fato da antecipação. (GIELEN, p. 17)

Não por acaso, aparecem todos os dias novos cursos de elaboração de projeto, que objetivam preparar artistas, produtores e gestores para uma inserção de sucesso no chamado mercado. Interessante observar que, além dos cursos livres, públicos e privados, graduações e cursos técnicos já se veem obrigados acrescentar disciplinas que deem conta de tal demanda, transformada em indispensável para o que hoje se tornou o pressuposto da profissionalização do artista e do profissional da cultura.

Os especialistas na elaboração de projetos não precisam conhecer ou se deter nas especificidades das questões artísticas. Basta dominar a estrutura do modelo estabelecido para o projeto. No mundo da *editalização*, o critério da qualidade artística não está em questão, como será melhor descrito adiante, ainda neste capítulo; o importante é apresentar um projeto tecnicamente perfeito. Por isso, estudantes precisam adentrar o campo profissional cientes de sua obrigação empreendedora:

Os novos protagonistas, pelo contrário, veem a si mesmos como empreendedores. Isso é algo completamente diferente de ver a si mesmo como cidadão crítico de uma nação ou servidor público de uma instituição. O primeiro, afinal, é uma identidade político-liberal. Isso significa, entre outras coisas, que cidadãos e servidores públicos simplesmente têm direitos e obrigações (dados a eles porque nasceram em certo país ou ocupam certa posição em uma instituição). Empreendedores, por outro lado, são obrigados constantemente a obter e a defender esses direitos e obrigações, repetidamente, dentro das organizações, das cidades, das regiões ou das nações onde eles estão. (ibidem, p. 23)

A noção de empreendedorismo, não apenas, mas também no contexto das políticas brasileiras, está muito relacionada à constante instabilidade em que se mantêm os artistas. A condição e a flexibilidade de elaborar continuamente projetos para diferentes editais se vinculam a uma necessidade de sobrevivência e continuidade da produção. Como mencionado no capítulo anterior, a instabilidade é um mecanismo eficiente de sugar o tempo e as possibilidades críticas da produção artística, uma vez que não permite o tempo necessário de pausas para autorreflexão ou questionamento de sua própria produção.

Historicamente, a crítica realizada à hierarquia estabelecida pelas instituições culturais, consagradas como principais legitimadoras do fazer artístico, foi capturada pelo neoliberalismo, produzindo contradição similar àquela aqui desenvolvida em relação à Ditadura Civil-Militar no Brasil. É na esfera da autonomia e da liberdade que os discursos estabelecidos foram sendo minados, sem uma discussão crítica sobre o que seria necessário para recompor/repropor as fragilidades que foram sendo manifestadas ao longo do tempo em relação ao discurso da instabilidade travestida de autonomia neoliberal.

A demolição de instituições não leva só à amnésia cultural, mas também gera instabilidade social. Indivíduos e organizações que são permanentemente abertos à mudança e constantemente

expostos a novas conexões, a novos movimentos artísticos e a novas tendências criativas têm problemas com a construção de relacionamentos duráveis. Isso vale para ambas as relações, de trabalhadores criativos individuais e de organizações. Mudança constante de projetos resulta, principalmente, em compromissos temporários. (ibid, p.25)

Com o aumento quantitativo da produção, surge uma (falsa) sensação de vitalidade, que passa a ser um argumento dos que fazem e dos que cumprem as políticas culturais em curso, ao mesmo tempo em que se discute a precariedade do que vem sendo produzido. Em uma reflexão a partir do contexto da dança paulistana, Katz propõe um diagnóstico que tem se popularizado nas mais diversas vertentes artísticas:

Como nunca se produziu tanto, há uma falsa impressão de vitalidade. Falsa, pois a alta taxa de estreias apenas evidencia a camisa de força na qual os editais se tornaram. Parece não haver possibilidade de vida profissional sem eles, e parte da produção que deles resulta tem promovido tédio. (KATZ, 2013, p. 46)

Ainda com Gielen, é possível perceber que a lógica do projeto traz outra especificidade: colaborações temporárias. Parcerias artísticas, coletivos e companhias são agora agrupamentos passageiros, que se organizam em torno de uma proposta capaz de se transformar em projeto para ser selecionado em algum edital, e desfazer-se na sua conclusão.

Além disso, em uma economia de redes liberais, essas colaborações temporárias são controladas pela competição. É por isso que o pensamento baseado em projetos é dominante na ordem atual. As pessoas só caminham juntas temporariamente, em seguida, flutuam coletivamente enquanto realizam um projeto e, depois, suas rotas de nado divergem novamente. As relações

surgem porque, por um momento, há uma meta coletiva. (GIELEN, 2013, p.22)³²

O ambiente é o da flexibilidade e inovação, novos formatos precisam ser constantemente propostos, uma certa agitação cultural necessita estar em trânsito – padrões que não permitem convivência com outros modos de criação, outros modos de organização do tempo, etc.

Como cada projeto tem que trazer uma clara e, de preferência, notável distinção criativa em um período relativamente curto, frequentemente há pouco espaço para autorreflexão ou para pesquisa e desenvolvimento. Isso ultimamente mina a sustentabilidade da produção criativa. A criatividade, com frequência, fica estagnada na criação superficial, em uma mera diferenciação sem nenhuma profundidade ou altura. Em um mundo interconectado, úmido e plano, indivíduos criativos nadam precipitada e cegamente de um projeto para o outro. (GIELEN, 2013, p. 25–26)

Gielen e Katz colaboram para problematizar a contradição na questão dos projetos: na mesma medida em que a natureza dos projetos é da esfera do previsível e do estável, precisa atuar no campo das instabilidades e constante necessidade de inovação. E o que parece ser contraditório, de fato, contribui para a manutenção do processo – a continuidade só pode ser previsível se mantiver a condição de ser instável. Se não contar com a aceitação do rodiziamento entre os que são e não são contemplados por algum edital, o sistema não se mantém. A estabilidade é a de manter inovando sem ferir os critérios lógicos da editalização.

³² Tradução nossa

2. Privilégio ou direito

Duas situações ficam muito evidentes no rodiziamento dos projetos: 1) editais-loteria - fluxos tão aleatórios que soam como loteria - geralmente, os federais e estaduais, por conta do número de inscritos e maior alcance, além de ser composto por bancas de seleção escolhidas pelo poder público, 2) editais-restritos - ciclo tão restrito de contemplados que se tornam quase vínculos empregatícios e minam a possibilidade de entrada de projetos de outros nichos artísticos - geralmente, os municipais, com menor número de inscritos e bancas de seleção escolhidas com a participação dos artistas e produtores culturais.

Obviamente, estas não são categorias estanques, ao contrário, são apenas ilustrações que contribuem para a compreensão das principais características dos quadros que as compõem. E é importante ressaltar que não se trata de uma acusação à atuação das bancas de seleção e dos artistas dos editais-restritos, mas sim de uma situação produzida pela natureza desses editais. O que cabe é observar que os editais tornam-se parâmetros de legitimação, aspecto importante, que será analisado mais adiante. Eles acabam por produzir nichos que, na maioria das vezes, não se formam pela familiaridade artística entre os projetos, visto que existem diferenças inconciliáveis de consistência artística entre eles, mas, sim, pelo acolhimento entre os próprios pares.

Os editais-loteria são bons exemplos para a instabilidade e a descontinuidade. Como geralmente se aplicam a seleções de caráter mais amplo (estaduais ou federais), configuram os seus parâmetros com menos clareza ainda, o que resulta em ausência de perfil entre os selecionados. Os projetos funcionam como testes que, bem sucedidos ou não, se mantêm sem circunscrição ou reconhecimento da demanda que o edital pretende abarcar.

O caso do Fomento à Dança na Cidade de São Paulo é representativo de um edital-restrito. Para compreender tal questão, vale um adendo histórico. Os mecanismos de viabilização da produção em dança na cidade, antes do Fomento, estavam circunscritos em uma esfera de relações institucionais públicas e privadas, como, por exemplo, convites avulsos para apresentação de espetáculos, as Mostras que iam sendo criadas e algumas iniciativas com

apoio de instituições culturais³³. O momento foi denominado pelos artistas da cidade de "política de balcão", como pode ser observado no relato de Fábio Brazil, que dirige, ao lado de Izabel Marques, a Caleidos Cia de Dança:

Voltemos a dança de 10/15 anos atrás. Não havia uma política pública, mas não significa que não existia uma política para a dança. Esse seria um olhar muito ingênuo. O que existia naquele momento é o que diz a importância do Mobilização nesse contexto. Havia uma baixa política. A política do balcão. Você tinha que, de alguma maneira, ser agradável aos produtores, aos críticos e curadores de instituições culturais, e aí você teria pauta, cachê. Existia uma pequena verba, mas principalmente uma questão de prestígios. Muito mais uma política de prestígios. Em um reino muito pobre, uma política sem economia. A existência na dança passava por necessidade de reconhecimento de alguns nomes 'poderosos'. (BRAZIL, 2012)³⁴

O Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, criado em 2006, surge para contemplar uma demanda de artistas que produziam o que se denominou como dança contemporânea. Entretanto, com o passar dos anos e

³³Exemplos: Movimentos SESC de Dança, criado em 1990, que selecionava projetos para suas edições. Feminino na Dança e Masculino na Dança - criados em 1992, no Centro Cultural São Paulo, com curadoria de Marcos Bragato. Semanas de Dança - criado também por Marcos Bragato no mesmo Centro Cultural São Paulo, em 1994, passou por diferentes curadorias depois, como as de Lara Pinheiro e Alexandra Itacarambi; "Terças de Dança" - criado em 1995, pelo Estúdio Nova Dança; "Trilhas Urbanas" e "Mapas Urbanos"- criados em 1996, com organização da Cooperativa Paulista de Bailarinos e Coreógrafos, com apoio da Cultura Inglesa; Festival Cultura Inglesa - criado em 1997, mas só a partir da 8ª. edição, em 2004, o evento passou a estimular e fomentar a criação artística; Bienal SESC de Dança - criada em 1998, com banca de seleção de projetos; "Tandanz 8 Dogmas", criado em 2000, organizado pela Cooperativa Paulista de Bailarinos e Coreógrafos, com apoio do Instituto Goethe; Dança em Pauta – criado em 2003, no Centro Cultural Banco do Brasil, com curadoria de Ana Francisca Ponzio; Rumos Itaú Cultural – criado em 1997, que somente em 2000 passa a incluir um programa específico para a dança - Rumos Dança, cujas primeiras curadorias foram realizadas por Fabiana Britto; Panorama SESI de Dança - criado em 2001, tendo cada edição um profissional diferente na curadoria (já foram realizadas propostas de Ana Francisca Ponzio, Renata Melo e Christine Greiner, dentre outras); Mostra Verbo - criada em 2005, com curadoria de Marcos Gallon, e hoje realizada no CCSP, Galeria Vermelho e Galeria Olido.

³⁴ Fabio Brazil, em depoimento realizado no Espaço Caleidos (Rua Mota Pais, 213, Vila Ipojuca, São Paulo, SP), em 10 de abril de 2012, para o projeto de I.C 'A Dança se move? História do Mobilização Dança e da Cooperativa Paulista de Dança, e seus papeis na constituição do Comum' – Fernanda Perniciotti, sob orientação da Prof. Dra. Helena Katz.

o avanço do processo de editalização, o Fomento foi instituindo-se como o principal meio de produção da dança na cidade, sendo cobiçado por todos aqueles que, de alguma maneira, reconhecem no edital uma possibilidade de sobrevivência. Como veremos a seguir com mais clareza, a maior parte das Instituições passou a dar preferência a projetos subsidiados (porque promovem uma economia no orçamento - afinal, a criação já está paga), e a gratuidade dos ingressos tornou-se um hábito entre artistas e público. O Fomento passou a ser uma alternativa importante para atender à necessidade do projeto ser financiado pois, como se sabe, em financiamentos via leis de incentivo fiscal, há dificuldade para projetos de dança sem um largo alcance de público porque não suprem as demandas de marketing da iniciativa privada.

2.1. o contexto criado pela Lei Municipal de Fomento à Dança da cidade de São Paulo

O processo de *editalização* restringiu, em São Paulo, outras formas de sobrevivência. Como não atua em rede com outras ações, sejam municipais, estaduais ou federais, o Fomento acabou sendo transformado no caminho mais viável para a sobrevivência. E como sucede neste tipo de lógica do qual o Fomento faz parte, ela se mantém à custa da esperança de ser selecionado. Ao longo do tempo, o conjunto daqueles que não conseguem vai ganhando forma e há poucos meses, fez eclodir uma polêmica entre os artistas da dança da cidade. O ápice da situação aconteceu em maio de 2015, momento em que o Treme-Terra, que se autodenomina como um grupo de 'dança negra contemporânea', que reúne importantes representantes do Movimento Negro no Brasil, elaborou uma carta em que acusa o Fomento à Dança de racismo, a partir das fragilidades do próprio edital (previsto em lei, diga-se de passagem):

Nós, artistas, grupos, coletivos e simpatizantes das artes em geral, vimos por meio desta chamar atenção para a importância da inclusão da perspectiva cultural marcada pela diversidade no PROGRAMA DE FOMENTO À DANÇA da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Uma ferramenta pública fundamental que, segundo o Artigo 1º da Lei deste edital, surge com a

finalidade de "apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea; fortalecer e difundir a produção artística da dança independente; garantir melhor o acesso da população à dança contemporânea; e fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais".

Diante desses critérios, gostaríamos de abrir uma reflexão importante sobre a interpretação de conceitos que indiretamente propiciam o cerceamento da participação de grupos, companhias e coletivos que possuem o enfoque na cultura brasileira, a partir das matrizes africanas e periféricas, que geralmente não são vistos neste contexto como grupos CONTEMPORÂNEOS, sob o olhar crítico da grande maioria que compõe a banca de curadores nas edições do programa em questão.³⁵

A interpretação dos 'critérios' do edital passa a ser questionada, porque, de fato, são formulações generalistas que, inicialmente, se configuravam como 'auto-explicativas', dado o contexto em que a proposta foi desenvolvida – capitaneada por um certo nicho da dança contemporânea paulistana –, mas que, ao longo do tempo, com a expansão quantitativa da produção e das questões contextuais que estão sendo aqui abordadas, precisaria da formulação de critérios claros.

Atentemos para o fato de que a manifestação do Treme-Terra expressa apoio ao edital (eles mesmos utilizam a palavra edital no seu texto), apresentando como reivindicação a interpretação dos critérios.

Vale ressaltar que consideramos o edital uma ferramenta importante para o fortalecimento de nossas ações e somos a favor de sua continuidade, porém, a insatisfação está na interpretação dos termos que excluem a participação de grupos contemporâneos que trabalham com outras temáticas, técnicas e

³⁵ Disponível em: http://periferiaemmovimento.com.br/artistas-negros-cobram-acesso-a-fomento-a-danca-na-cidade-de-sao-paulo/. Acesso em: 28. mai 2015.

referências de movimentações na cidade de São Paulo. Para tanto, nossa luta está pautada na inclusão da diversidade de pesquisa de linguagens no Programa Municipal de Fomento à Dança. 36

A conclusão da carta afirma:

Vale ressaltar que essa não é uma realidade isolada, representa a situação de muitas companhias na cidade que encontram dificuldades similares para acessar o programa, quando não o desconhecem por falta de uma política de descentralização e difusão do mesmo, enquanto uma elite privilegiada de artistas da dança possui um histórico de 100% de aprovação em propostas enviadas, retém mais de 07 projetos aprovados em um edital de apenas 10 anos de existência. 37

E, aqui aparece uma questão fundamental: em um ambiente no qual a descontinuidade e a instabilidade se implementam como padrões de atuação, a continuidade e a estabilidade, que deveriam corresponder a condições básicas de produção reivindicadas pelos artistas, passam a ser lidas, entre os próprios artistas, como sinônimo de privilégios escusos. Os editais-restritos abrem outra vertente que, unida aos editais-loteria como contraposição, promove uma importante, e talvez perversa, associação entre estabilidade/continuidade e privilégio. Segundo Marilena Chauí:

> Um privilégio é, por definição, algo particular que não pode generalizar-se nem universalizar-se sem deixar de ser privilégio. Uma carência é uma falta também particular ou específica que se exprime numa demanda também particular ou específica, não conseguindo generalizar-se nem universalizar-se. Um direito, ao contrário de carências e privilégios, não é particular e específico,

36

Disponível em: http://periferiaemmovimento.com.br/artistas-negros-cobram-acesso-afomento-a-danca-na-cidade-de-sao-paulo/. Acesso em: 28. mai 2015.

Disponível http://periferiaemmovimento.com.br/artistas-negros-cobram-acesso-aem: fomento-a-danca-na-cidade-de-sao-paulo/. Acesso em: 28. mai 2015.

mas geral e contrário de carências e privilégios, não é particular e específico, mas geral e universal, seja porque é o mesmo e válido para todos os indivíduos, grupos e classes sociais, seja porque embora diferenciado é reconhecido por todos (como é caso dos chamados direitos das minorias). Assim, a polarização econômico-social entre a carência e o privilégio ergue-se como obstáculo à instituição de direitos, definidora da democracia. (CHAUÍ, 2012)³⁸

À princípio, considerando a definição Chauí, não é possível manter a relação entre carência-instabilidade e privilégio-estabilidade, porque são questões de importância para todo o campo cultural, não dizem respeito ao indivíduo. Sendo assim, poderiam generalizar-se sem perder a sua característica principal: criar condições de trabalho na produção cultural. Vale a pena enfatizar que a discussão aqui proposta não tem como foco a sustentabilidade individual dos artistas, mas a reflexão sobre políticas capazes de revitalizar o campo artístico. Ou seja, está na ordem do geral e não do específico.

Tais políticas não seriam, necessariamente, excludentes ou da ordem do privilégio — particular e específico. Contudo, esta questão precisa ser tensionada pelo contexto de uma situação macropolítica, a da ausência de recursos suficientes para a manutenção da estabilidade como Direito. E, sobretudo, porque não cabe ao Estado o financiamento de todas as manifestações artísticas do país. A construção de um discurso em políticas públicas poderia justamente começar buscando estabelecer a quem cabe o direito de receber recursos do Estado. Um exemplo: digamos que a premissa fosse a de garantir a existência dos que realmente desenvolvem e transformam as artes e a cultura e que não teriam condição de sobrevivência sem o financiamento do Estado. Esse se configuraria como um critério, depois de esclarecidos os significados dos seus termos ("desenvolver e transformar as

³⁸ Palestra no lançamento da campanha "Para expressar a Liberdade – uma nova lei para um novo tempo", no Sindicato dos Jornalistas. Disponível em:<http://www.paraexpressaraliberdade.org.br/site_velho/index.php/noticias/80-chaui-integral. Acesso em: 12. Agos/2015.

artes e a cultura", "condição de sobrevivência sem o financiamento do Estado"), do qual se poderia, inclusive, discordar e propor a substituição por algum outro.

Discutir se os rodízios da *editalização* correspondem a privilégios e insistir na importância de abranger uma maior diversidade de projetos culturais, mesmo condenando-os todos à instabilidade do sistema atualmente montado, é uma forma de pactuar com a manutenção da lógica instaurada e se manter no que Zizek denomina como "sociedade permissiva":

As exigências de nossos direitos (que causariam uma verdadeira redistribuição do poder) foram atendidas, mas apenas à guisa de "permissões" — "a sociedade permissiva" é exatamente aquela que amplia o alcance do que os sujeito têm a permissão de fazer sem, na verdade, lhes dar poder adicional. (ZIZEK, 2011, p. 58)

Uma ampliação do acesso à Lei de Fomento à Dança com a seleção de projetos artísticos que não têm sido contemplados nos seus editais, a rigor não muda nada, pois não amplia os direitos e nem modifica as relações de poder estabelecidas, pois a "permissão não diminui o poder de quem a concede, não aumenta o poder de quem a recebe." (MILNER apud ZIZEK, 2011, p. 58). Em contrapartida, apesar da sociedade permissiva não desestabilizar o que regula as relações de poder, "torna a vida mais fácil, o que não é pouca coisa". (idem)

Ou seja, de acordo com a lógica vigente, a reivindicação do Treme-Terra não tem condição de se tornar, de fato, uma ampliação de acesso, mas somente um aumento na lista daqueles que rodiziarão nas seleções. Mais artistas passariam a dividir a situação da descontinuidade e da instabilidade, sem que nenhum deles contasse com subsídio público continuado, o que todos sabem ser necessário para o desenvolvimento de um trabalho artístico de qualidade. Ao mesmo tempo, uma forma de rodiziamento mais abrangente de projetos artísticos permitiria que aqueles que vivem no limite do desaparecimento por falta de recursos começassem a se fortalecer.

O mais perverso da situação é que ela se apoia em um ambiente de competição, que termina por desmobilizar os artistas em busca de direitos comuns, uma vez que uns são colocados contra os outros. No último texto deste capítulo, serão explorados os desdobramentos de tais conflitos,

ponderando sobre o que se afigura como uma impossibilidade de mobilzação com o intuito de construir um discurso da ordem do comum.

3. se não é política cultural, é mercado?

Entende-se como contrapartida a oferta de um conjunto de ações visando garantir o mais amplo acesso da população em geral ao produto cultural gerado, objetivando com isso a descentralização e/ou garantia da universalização do benefício ao cidadão, sempre em consideração ao interesse público e a democratização do acesso aos bens culturais resultantes. (PRÊMIO QUADRINHOS MT, PROACs SP, Fundo Municipal de Cultura de São José dos Campos, entre outros)

A descentralização, a 'universalização' do benefício ao cidadão, a garantia e a democratização do acesso aos bens culturais resultantes de financiamento público são, sem dúvida, responsabilidade de uma política pública abrangente, inclusive em observação à própria Constituição Federal de 1988. Compreende-se que isso seja inquestionável, mas e o entendimento de que o trabalho artístico, muitas vezes, não atende a essas necessidades? Este é o principal questionamento em relação às exigências de contrapartidas para o recebimento de financiamento púbico³⁹, porque o entendimento dessas contrapartidas diz respeito ao papel do artista na sociedade. A proposição artística, por si só, não é motivo suficiente para que um projeto seja financiado, quando se sabe que é justamente esse financiamento que viabiliza que ele chegue à sociedade? Do modo como foram pensadas, estas contrapartidas sociais não seriam uma maneira do Estado terceirizar a sua responsabilidade com a população pela disseminação do que é viabilizado pelas políticas públicas?

³⁹ Como será relatado adiante, alguns editais já excluíram a exigência de contrapartidas sociais mediante mobilização de artistas. Contudo, o importante é compreender que, mesmo sem a obrigatoriedade, a ideia de contrapartida ainda se mantém como lógica da produção cultural.

Existiram e ainda existem divergências sobre a exigência da contrapartida social, sobretudo pela amplitude do que nela cabe. Um exemplo da polêmica que o tema desperta foram as manifestações de importantes profissionais do cinema brasileiro. Publicada na Ilustrada, Folha de São Paulo, em 06 de maio de 2003⁴⁰, a declaração de Nelson Pereira dos Santos, em resposta a acusações de dirigismo, realizadas pelo produtor Luiz Carlos Barreto e pelo cineasta Cacá Diegues, vinculadas à exigência de contrapartida social, explicita as tensões diante da questão:

A crítica à "contrapartida social" nos projetos que recebem verbas de estatais, expressa pelo cineasta Cacá Diegues e pelo produtor Luiz Carlos Barreto em declarações à Folha na última quarta-feira, é vista como uma defesa de privilégios entre outros cineastas e produtores. Nelson Pereira dos Santos, um dos criadores do cinema novo e diretor de "Vidas Secas", diz que não há "dirigismo" em pedir algum tipo de contrapartida social - como ingressos gratuitos para favelados. "Mais importante do que isso é ter uma combinação de recursos para o cinema com projetos de inclusão social."

Já Fabiano Gullane busca problematizar o discurso do governo, reivindicando um olhar para a contrapartida já oferecida pelo cinema:

Fabiano Gullane, produtor de "Carandiru" e "Bicho de Sete Cabeças", diz faltar razão aos dois lados. "O governo, que deveria ter um discurso único, está brigando e não consegue avaliar a contrapartida social que o cinema já dá". Ele cita dois exemplos de contrapartida: "Bicho" foi exibido gratuitamente mais de cem vezes em favelas "sem ninguém pedir"; e "Carandiru" gerou cerca de 10 mil empregos.

 $^{^{40}}$ Disponível em: < $\frac{\text{http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0605200321.htm}}{\text{10. Ago/2015.}}$

Alarmante é que a discussão publicada no jornal em 2003 ainda não tenha perdido a sua atualidade e que alguns dos argumentos acima apresentados tenham se mantido estanques. A ausência de clareza nos mecanismos de financiamento dificulta, sem dúvida, o encerramento dessa discussão, mesmo que ela tenha avançado em alguns segmentos, como na supressão de sua exigência no texto do edital da Lei de Fomento à Dança. Todavia, as formas de contrapartidas estão já tão "naturalizadas" que agora são os próprios artistas que as propõem em seus projetos, voluntariamente.

Na própria Lei Rouanet, um dos eixos mais fortes da *editalização*, a proposta de contrapartida não é evidente. Em março de 2015, por exemplo, foi retirado da Câmera⁴¹ um projeto que propunha a regulamentação de regras acerca das Contrapartidas Sociais para as empresas que exercem renúncia fiscal via Lei Rouanet. Ou seja, as diretrizes de tais contrapartidas, principalmente quando dizem respeito ao empresariado, não apresentam definição de normas e propósitos com contornos claros. É preciso ressaltar que a contrapartida social realizada por uma empresa que é beneficiada com renúncia fiscal de 100% (ou, no caso do audiovisual por 125%) é completamente distinta da contrapartida exigida do artista.

Do ponto de vista do artista, segundo Doria, a necessidade de uma contrapartida social deflagra, justamente, a concepção de um mercado que não tem o seu consumidor. Apesar de responder às demandas neoliberais e critérios reconhecidos como mercadológicos, a produção cultural subsidiada exclusivamente pelos editais não precisa responder ou discutir os indicadores de consumo.

Algo que exija uma "contrapartida" social tem, já de "partida", um (verdadeiro) caráter anti-social que é preciso explicitar: produtos culturais patrocinados pela Lei Rouanet se expressam em plateias vazias; no filme "na lata" que não chega às telas; nos "coffe-table books" que circulam nas salas de estar dos lares burgueses ou nas ante-salas das repartições públicas; na produção blockbuster

¹

Disponível em: http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/03/24/projeto-sobre-contrapartida-social-de-empresas-com-beneficios-fiscais-e-retirado-de-pauta-na-ce>. Acesso em 07. Ago/2015.

que ocupa os "halls" construídos com dinheiro público, mas só acessíveis a poucos, e assim por diante (DÓRIA, 2007, p. 19).

Obviamente, a questão dos públicos e manifestações artísticas, subsidiadas ou não pelos editais ou leis de incentivo, apresentam uma problemática mais complexa do que apenas o argumento de uma produção 'elitizada' ou o 'acesso a poucos'. Para conseguir situar a produção nas Artes Contemporâneas, precisa-se reunir a perspectiva da história da arte ao desenvolvimento das mídias digitais, pois a coexistência entre ambas, no contexto não apenas brasileiro, mas mundial, não pode ser ignorada. Importante ressaltar também que a qualidade e a importância artística de uma produção não estão baseadas em seu sucesso de bilheteria, pois grandes artistas tiveram plateias pouco generosas. O ponto central é outro e tem uma especificidade: como pensar em uma esfera mercadológica, ou no desenvolvimento de um mercado, no seio de um sistema capitalista, sem levar em consideração o consumo do que é produzido? Segundo Dora Leão:

(...) o consumo cultural se dá em um mercado sem limites claros. Duas situações merecem atenção: 1) a dificuldade em definir o preço de um bem cultural, uma vez que não há indicadores de custo para balizar os valores referentes ao trabalho dos envolvidos neste fazer artístico. Essa situação promove disparidades significativas nos valores de cachê, de remuneção técnica e etc, e acaba por produzir distorções no entendimento da existência ou não da cadeia produtiva em arte contemporânea; 2) A existência de uma cadeia produtiva – seja em que setor econômico for pressupõe um ciclo: produção-oferta, distribuição-circulação, consumo-demanda. (...) São muitos os dispositivos que incentivam a produção, mas na outra ponta, a da circulação e do consumo, há sinais muito claros de problemas graves, para os quais ainda não foram tomadas as medidas necessárias. (LEÃO, 2012, p. 24-25)

A falta de indicadores e um certo amadorismo que ronda parte dos segmentos artísticos, ainda sem parâmetros de regras trabalhistas e pisos salariais, são importantes fatores para a dificuldade no desenvolvimento de uma cadeia produtiva. Porém, o aspecto a ser ressaltado aqui é a ausência do terceiro elemento do ciclo: consumo-demanda, que parece assombrar as produções artísticas nas últimas décadas. É preciso, contudo, apontar uma observação em relação à citação de Leão, pois a distribuição-circulação dos produtos culturais está agora coberta por editais, principalmente pelo fato de que os próprios artistas preveem em seus orçamentos locação de espaços de circulação, na mesma medida em que Instituições culturais, públicas e privadas, procuram trabalhos com financiamento público para redução de custos de produção e cachês.

O quadro montado pelo sistema de financiamento via renúncia fiscal acumulou distorções, sobretudo em relação entendimento do consumo na relação público-financiamento com dinheiro público. (...) da exigência de não cobrar ingressos - o que se transforma em um processo deseducador de grande alcance, no qual o público é ensinado a não pagar para consumir certo tipo de arte. Aquela arte que é midiatizada como entretenimento, por ela o público paga, e não se importa de pagar caro. No mundo do consumo, pagar tem uma função simbólica que se liga ao valorar (...), uma outra associação se constrói, na direção contrária, que desata a relação pagar-valorar-valorizar. (LEÃO, 2012, p. 25)

Os editais contemplam parte da cadeia – produção e circulação –, mas não consideram o consumidor final. A lógica de contrapartida social ligada, principalmente, à gratuidade de ingressos promoveu e consolidou um tipo de comportamento nefasto no público. No *Novíssimo Dicionário de Economia* (1999), encontra-se a seguinte definição de mercado:

Em sentido geral, o termo designa um grupo de compradores e vendedores que estão em contato suficientemente próximo para

que as trocas entre eles afetem as condições de compra e venda dos demais. Um mercado existe quando compradores que pretendem trocar dinheiro por bens e serviços estão em contato com vendedores desses mesmos bens e serviços. Desse modo, o mercado pode ser entendido como o local, teórico ou não, do encontro regular entre compradores e vendedores de uma determinada economia. Concretamente, ele é formado pelo conjunto de instituições em que são realizadas transações comerciais (feiras, lojas, bolsas de valores ou de mercadorias etc.). Ele se expressa, entretanto, sobretudo na maneira como se organizam as trocas realizadas em determinado universo por indivíduos, empresas е governos. formação desenvolvimento de um mercado pressupõem a existência de excedente econômico intercambiável e, portanto, de certo grau de divisão e especialização do trabalho. (SANDRONI, 1999, ps. 378 e 379)

A manutenção do ingresso gratuito na área da dança necessitaria de uma problematização sobre o modo de existência das políticas públicas culturais para não promover o entendimento perverso de que a produção artística não tem preço porque, possivelmente, não tem valor para a sociedade.

(...) os recursos advindos das leis de incentivo à cultura vinham sendo destinados principalmente a trabalhos artísticos aos quais necessariamente se acoplava a realização de ações sociais. (...) Essa situação se configurava perversa, na medida em que contrariava o próprio desenvolvimento social e cultural de uma sociedade. Em primeiro lugar, porque se cobrava do artista que ele fizesse algo a mais pela sociedade, como se o seu trabalho já não cumprisse essa função. E depois, porque se cobrava do artista uma aptidão que não lhe cabia ter: a de educador. (LEÃO, 2004, p. 74) ... Felizmente, em alguns editais, graça a uma crescente mobilização política da classe artística, essa situação já

se reverteu e não há mais exigência desse tipo de 'contrapartida social'. (LEÃO, 2012, p. 23)

Interessante perceber a configuração de uma lógica na medida em que um discurso se torna tão 'naturalizado' que já não é necessária uma exigência. O edital de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo é um exemplo disso, pois a contrapartida, de fato, deixou de ser obrigatoriedade nele, como citado acima. Contudo, os projetos artísticos continuaram propondo séries de workshops, aulas, palestras, atividades de "formação de público" e, principalmente, mantendo a gratuidade dos ingressos. Isto significa que, mesmo não sendo uma exigência formal no edital, a contrapartida passou a fazer parte da proposta artística, demonstrando haver se tornado um modo de pensar a produção cultural do país.

Ainda sobre o valor, André Gorz, em *O Imaterial: conhecimento, valor e capital* (2003), contempla a discussão atrelando-a às formas de trabalho que foram denominadas por Marx como Imaterial⁴²:

À confusão que existe entre as "novas formas do capital" e o capital no sentido da economia política, junta-se a confusão entre o "valor" (de troca) no sentido econômico e o "valor" que tem sua fonte no conhecimento (e a experiência, a cultura, os laços sociais, etc.).

(...)

Como? De que "valor" se trata aqui? Do valor de troca, monetário e comercial, que é o único que reconhece a economia política (todas as escolas confundidas)? Do valor de raridade do que é novo, fonte de um rendimento para seus inventores? Ou do valor intrínseco do que é intrinsecamente desejável e consequentemente não permutável como mercadorias por outras mercadorias? "Valor" não seria também empregado no sentido de "riqueza". Tal como faz Marx ao abordar a produção de "valores

 $^{^{42}}$ A nomenclatura 'imaterial' é aqui empregada para elucidar as discussões que envolvem o conceito, mas vale dizer que os trabalhos ditos materiais também apresentam a sua materialidade.

de uso cujo o valor de troca não é mais a medida", dizendo de outro modo, de valores que não são mais as mercadorias cuja venda é o objetivo primeiro – e que não se permutam mais em função do mercado, mas à maneira das obras de arte, a um preço predeterminado que não tem relação com o custo de produção? (GORZ, 2005, p. 50)

Segundo Gorz, a produção de valor no trabalho imaterial não estaria atada apenas ao que a teoria política clássica reconheceria enquanto valor econômico – valor de uso e valor de troca, mas justamente na produção de subjetividade. A questão está na associação de que a produção de conhecimento, o mesmo campo em que se encontra a produção artística do ponto de vista do trabalho imaterial, não tem o valor definido a partir dos mesmos critérios de que as mercadorias, uma vez que corresponde à outra lógica de produção. A pergunta que aparece é: como o trabalho imaterial produz valor? Gorz afirma:

Essa nova forma de capital não é originalmente acumulada para servir de meio de produção, mas para satisfazer a necessidade, a paixão de conhecer, ou seja, para penetrar a verdade do que está além das aparências e das utilizações. Ela não resulta do sobrevalor tirado da exploração do trabalho; ela é riqueza e fonte de riqueza mesmo quando dela não nasce nada que possa ser vendido. Ela não pode aumentar ao circular sob a forma de valor, ao contrário: é ao se difundir como bem acessível a todos que ela engendra conhecimentos suplementares. (ibidem, p. 53)

Outros autores discutiram a questão do trabalho imaterial, desde então, repensando à lógica a partir da especialização de algumas técnicas do capital na produção "imaterial", baseadas na quantificação, maior produção em menor tempo e, inclusive, na produção de mais-valia, não para uma figura capitalista em específico muitas vezes, mas na direção do próprio sistema. Segundo Maurizio Lazzarato.

O capitalismo dos dias de hoje encontra o saldo positivo que procura não no conhecimento, mas sim na implicação subjetiva que todo "trabalhador imaterial" deve demonstrar, tal como o imigrante, os usuários dos serviços sociais e os consumidores, uma quantidade enorme de trabalho gratuito. (LAZZARATO, 2010, p.51)

Neste registro, Lazzarato reconhece o surgimento de "uma nova figura subjetiva: o sujeito econômico como "capital humano" ou empresário de si mesmo." (ibidem, p. 50). Importante dizer que, em 2001, *Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade,* junto a Antonio Negri, Lazzarato previa que o tempo de trabalho não seria mais a medida do próprio trabalho, apresentando o valor de troca não mais como medida do valor de uso, pois estaria atrelado à produtividade geral e não mais ao trabalho imediato. Ou seja, na apropriação de tudo o que se produz, seja ligado diretamente à especificidade trabalho ou não, não se trata disso.

Em um debate no Encontro de Dança de Guarulhos 2015, evento organizado pela Prefeitura local, a artista w relata: a minha rotina de trabalho não começa pelo trabalho em dança com a minha companhia. A manhã é toda destinada a um garimpo de novos editais, possibilidades de sobrevivência da minha Cia, é só depois, em alguns momentos quando possível, a sala de ensaio, o encontro para ensaios, aulas e preparação de novos trabalhos. É necessário, não compreendo quem não estabelece essas rotinas e depois reclama da impossibilidade de sobrevivência.

A noção de valor se apresenta em vários sentidos: do ponto de vista do público, a associação entre gratuidade e ausência de valor social; do ponto de vista do artista, valorização do empreendimento de si, valoração das formas de sobrevivência inclusive se sobrepondo na relação com a finalidade trabalho (produzir arte); do ponto de vista social, com o intuito de compreender quais

são os valores produzidos em um contexto de *editalização* e que passam a balizar o lugar da arte na sociedade e o que pode ser criado a partir daí. Parece ser urgente uma investigação mais profunda entre a atual produção artística e as noções de valor, aqui apenas pinceladas brevemente, para a compreensão da profundidade do que se anuncia enquanto lógica.

Como agravante sobre a nebulosidade da discussão do valor, a distorção promovida por um mercado que não é mercado e por uma política pública cultural que também não é política pública cultural cobra um alto preço dos produtores e artistas do país. O que fica impossibilitado, diante de tal situação, é a sustentabilidade dos processos artísticos não ligados aos editais e a constituição de um mercado que possibilitasse a construção de autonomia, mas, e talvez principalmente, a problematização do lugar da arte na sociedade.

4. Legitimação

No Modos de Existir 2013, evento organizado no Sesc Santo Amaro, com curadoria de Marcos Villas-Boas e Ana Cristina Teixeira, a artista Y expõe:

Não ganhamos o Fomento e eu fiquei muito chateada. A questão não é só o dinheiro ou a sobrevivência da Cia, mas um questionamento sobre a qualidade do meu trabalho artístico.

Nas eleições 2015 do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), etapa de São Paulo, no prédio da Secretaria Estadual de Cultura, um grupo de pessoas, representativas do Movimento Hip-Hop, dizia: Queremos que a nomenclatura 'Cultura Hip-Hop' esteja nos editais, alguns já estão, queremos mais. Queremos reconhecimento.

Justamente pela não existência de programas que pautem as diretrizes dos editais, as bancas de seleção se deparam, cada vez mais, com uma situação em que os textos não apresentam clareza de aplicação de critérios e, por isso, são incapazes de estabelecer quais as manifestações artísticas que devem ou não ser subsidiadas pelo financiamento público. Alguns editais contam com ampla participação dos artistas na escolha das bancas de seleção;

outros, ao contrário, não apenas o poder público elege as comissões, como tais eleitos são mantidos em sigilo.

Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2015 CRITÉRIOS PONTUAÇÃO

- a) Excelência artística do projeto 0 a 20
- b) Qualificação dos profissionais envolvidos 0 a 15
- c) Viabilidade prática do projeto 0 a 15
- d) Planejamento do projeto através do cronograma proposto 0 a
 15
- e) Estratégia de comunicação, divulgação e formação de público
 0 a 15
- f) Conformidade com os objetivos do edital 0 a 10
- g) Análise da relevância cultural do projeto proposto 0 a 10
 TOTAL 100 pontos

Proac Editais - Dúvidas frequentes:

Que critérios são levados em consideração?

R: Relevância artística do projeto, diversidade temática e estética, interesse público, compatibilidade orçamentária e proposta de contrapartida que deve ser justificada por escrito; descentralização geográfica e capilaridade no Estado de São Paulo; viabilidade de realização do projeto; dentre outros.

Os critérios de pontuação estabelecidos nos editais apresentam um formato genérico e os profissionais escolhidos para tais posições de seleção interpretam, segundo a sua formação e experiência pessoais, quais são os trabalhos mais adequados, ou mais aproximados da proposta. Alguns segmentos artísticos, em locais que contam com um histórico de mobilização política, parecem estar atentos a tal quadro, evidenciando um interesse em esclarecer que as comissões de seleção não julgam a qualidade artística do projeto, mas a sua viabilidade técnica, de acordo com o estabelecido pelo

edital. Atualmente, não é raro que em discussões prévias com comissões de seleção seja enfatizado que a escolha não pode ter padrão curatorial (escolha de trabalhos que pareçam mais adequados a determinado contexto) ou padrão de qualidade, porque ambos são lidos como critérios 'subjetivos⁴³'.

A comunidade artística, a rigor, não tem, nem pode mais ter, "representantes". As ideologias estéticas caminharam tanto na ideia de que a arte é inefável e que a graça do artista é soberana em definir o que pode ou não cair sob tal conceito, que aos críticos quase nada sobrou a não ser um trabalho subsidiário de É uma comentadores. postura tão comprometida expectativas de brilho pessoal (e, às vezes, ganho econômico) e com demandas de decifração quanto às obras, cujas qualidades a crítica em tese deveria assinalar e ajudar que sejam compreendidas. Um exemplo eloquente desse impasse mostrouse quando, ao discutirem a natureza e os limites da avaliação de projetos a serem amparados pela lei de incentivo fiscal na cidade de São Paulo, concluiu-se que ela deveria apenas apreciar a compatibilidade entre o que o projeto propunha e a quantidade de tempo e dinheiro que seu autor solicitava realizá-lo. (DURAND, 2013, p. 32)

As novas leis que passaram a regular o financiamento à cultura encerravam a política de balcão. Política de balcão porque muitos acreditavam que os programadores e curadores da dança baseavam suas escolhas na camaradagem e no privilégio aos amigos. Eles estariam de um dos lados de um "balcão", recebendo os projetos dos "clientes", os que estariam do outro lado desse mesmo "balcão". Um programa de políticas de incentivo à produção em dança que não passasse pela figura reconhecida como 'o curador', teria a esperança de uma ampliação capaz de abrigar diversas formas de produção

⁴³ No senso comum das discussões políticas, a dicotomia objetividade e subjetividade se mantêm apesar de já ter sido amplamente questionada pelas descobertas acerca do próprio funcionamento do corpo.

artística, independente dos interesses específicos de cada uma das instituições culturais.

No entanto, existe um aspecto igualmente fundamental, que merece atenção. O principal a ser questionado no processo de seleção derivado da *editalização* é o seu aspecto de "instância de consagração" – brilho pessoal e ganho econômico, ou seja, legitimação e valoração do fazer artístico para além dos critérios específicos de cada edital. Segundo Durand,

(...) quanto mais a política cultural se apoiar no conhecimento pericial dos críticos para determinar qual é, afinal, esse saldo final de efeitos, tanto melhor será. Porém, para isso, será necessário pensar uma diretriz com relação àquelas instâncias, prestigiar a sua constituição democrática e sua renovação e criar condições institucionais para que seu trabalho de avaliação e classificação seja divulgado regularmente, em uma linguagem suficientemente compreensível, à maior parcela possível dos que possam interessar-se em compreender as tendências de hibridação cultural ora em curso no Brasil e em qualquer outra parte do mundo. (Idem)

Nos campos artísticos, o estabelecimento do "notório saber" ou a discussão acerca do conhecimento especializado envolve "a luta pelo reconhecimento de autoridade":

A instâncias de consagração consistem num conjunto de indivíduos, grupos, eventos e instituições a quem se reconhece competência para avaliar e classificar obras, autores e movimentos estéticos. É claro que, no cotidiano, essa competência está sempre sendo questionada, pois a luta pela consagração – em que se embatem os artistas – também envolve a luta pelo reconhecimento de autoridade e pelo acesso às posições de avaliação e classificação. (DURAND, 2013, p. 33)

E é justamente tal aspecto que parece tornar a questão um pouco mais complexa do que apenas planejar uma política cultural apoiada no conhecimento dos críticos, como apresentado por Durand (2013). Afinal, as tendências que permeiam a produção cultural não respondem apenas à ideia de hibridação cultural, o que pode deslegitimar de partida algumas manifestações artísticas. O respeito às instâncias de consagração parece atender uma demanda de requalificação das políticas vigentes, mas não questiona os seus princípios norteadores.

Além disso, para serem apoiados em tais saberes, os editais de alcance federal, por exemplo, precisariam de profissionais capazes de ler o panorama do país, discutir as necessidades de cada região, pois a consistência artística não está descolada das questões contextuais. Ou seja, o fortalecimento das instâncias de legitimação acaba por se tornar um mecanismo de restrição e exclusão de trabalhos artísticos que não respondam a determinado nicho ali representado.

O perigo de entender as comissões de seleção e elaboração de editais como instâncias de consagração/legitimação consolida e fortalece a ideia de uma produção artística dividida entre os que estão dentro e os que estão fora, sendo que 'os de dentro ficam cada vez mais dentro' e 'os de fora cada vez mais fora'. Helena Katz e Christine Greiner trazem importante reflexão ao analisar, em 2012, o caso do Prêmio Governador do Estado⁴⁴. Segundo as autoras, a artista Ruth Rachou⁴⁵, figura emblemática e de importância histórica indiscutível para a dança no país, não poderia ganhar o prêmio (na ocasião,

.

Prêmio Governador do Estado: "Promovido pela **Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo**, o Prêmio é uma forma de valorizar e incentivar a produção cultural paulista, contribuindo para o constante aprimoramento dos trabalhos apresentados para o público. Com o total de R\$ 580 mil destinados aos vencedores na modalidade Voto do Júri e Destaque Cultural, a premiação é considerada uma das maiores do País, em valor, no segmento da cultura." Disponível em: http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.71b090bd301a70e06d006810ca60c1a0/?vgnextoid=d3f699ad14fea410VgnVCM1000008936c80aRCRD&vgnextfmt=default#.VdygByVViko. Acesso em 25. Agos/2015

⁴⁵ "Ruth Rachou - uma das artistas pioneiras da dança moderna no Brasil, foi bailarina do histórico Ballet IV Centenário. Com uma extensa carreira profissional como bailarina, coreógrafa e professora, já atuou no cinema e na televisão. Abriu o Espaço de Dança Ruth Rachou em 1972, onde, pioneiramente, promoveu a mostra de dança, não competitiva, "Inventores da Dança", cursos de dança como "Corpo Inteiro", que incorporou a reflexão teórica à uma escola de dança e cursos de pilates.". Disponível em: http://www.ruthrachou.com/#!ruth/c3r5. Acesso em: 25. Agos/2015

concedido ao artista Luis Arrieta⁴⁶), por não estar incluída em mecanismos de financiamento via edital, fator que legitima e deslegitima trajetórias artísticas:

Em 2012, o Prêmio Governador do Estado para a Cultura de São Paulo não foi atribuído a Ruth Rachou, uma de suas finalistas. Aqui se propoõe uma reflexão sobre o que foi exteriorizado neste gesto, e que nada tem a ver com o mérito artístico do vencedor, o coreógrafo, bailarino e professor Luis Arrieta. O interesse é identificar que o tipo de mundo que os editais de dança vieram construindo nos últimos 27 anos no nosso país, (em 1986 foi lançado o primeiro edital para financiamento à cultura através da Lei Sarney, a primeira Lei de Incentivo à Cultura do Brasil), reproduzem o produtivismo da lógica industrial, assentado em produtos constantemente postos na vitrine, disseminando valores inadequados para lidar com a arte, sobretudo quando se prioriza o conhecimento que dela resulta. Neste tipo de lógica, não há lugar para Ruth Rachou, nem tampouco para seu legado – embora seja dele que boa parte de quem hoje produz seja devedor ou tributário. (GREINER e KATZ, 2012, p.2)

A lógica da *editalização*, que corresponde justamente às instâncias de consagração, contribui para a exclusão do panorama histórico de trajetórias que não estão diretamente ligadas às formas de produção atendidas nos editais – por exemplo, a formação. O importante é reconhecer, nesta ação, que a "premissa de que o aspecto consagratório do ato de premiar tem uma força para além daquilo ou de quem elege, justamente porque torna público o que nem sempre está aparente." (Idem)

O Prêmio Governador do Estado pode estar comprometido com uma demanda histórica para além da atualidade orquestrada pelas "políticas

⁴⁶ Nascido em Buenos Aires, o bailarino, coreógrafo e diretor artístico Luis Arrieta foi autor de mais de 150 obras: realizou coreografias para as principais companhias de dança na Argentina, Cuba, EUA e pelo Brasil afora. Nos anos de 1980, dirigiu o Balé da Cidade de São Paulo e o Elo Ballet de Câmara Contemporâneo". Disponível em: http://arte1.band.uol.com.br/movimento-e-mudanca/. Acesso em 25. Agos/2015

culturais", que não correspondem a recortes circunstanciais ligados a programas específicos, mas, sim, a instrumentos de visibilidade/invisibilidade, legitimação/deslegitimação de manifestações artísticas que operam no fortalecimento das noções de "brilho pessoal e ganho econômico".

Além disso, como já citado anteriormente, alguns campos artísticos sofrem a ausência de profissionalização que, somada à herança política de troca de favores, compromete ainda mais a possibilidade de estabelecer equipes preparadas para dar conta da demanda cultural. Vale relembrar que:

O grau adequado de profissionalização de técnicos e dirigentes será certamente aquele que evite que a área cultural seja vítima do voluntarismo amadorístico de duas personagens bem características. Uma delas é a mulher do presidente, do governador ou do alcaide; a outra é o intelectual ou o artista de extremo prestígio em sua área específica (o grande escritor, o filólogo de renome, o compositor de sucesso, entre outros). (DURAND, 2013, p. 40)

(...)

Um profissional para atuar na definição de prioridade, no desenho e no acompanhamento de projetos culturais, em contato simultâneo com autores, artistas, com outros intermediários (eventualmente com patrocinadores privados) e também com o destinatário final da cultura é alguém que precisa ter formação sólida e espírito versátil. É preciso que ele entenda, antes de tudo, a lógica econômica de cada um desses três domínios e os rendimentos econômicos, de prestígio e de popularidade em cada um deles seja possível obter. (ibidem, p. 45)

Um dos buracos que ainda parece estar longe de ser compreendido é a formação de tais profissionais, técnicos e dirigentes, que, junto aos artistas, críticos e especialistas, seriam capazes de uma análise profunda dos pressupostos que pautam a *editalização*, com discussões levadas à exaustão em busca de pensar em outros direcionamentos capazes de fortalecer a elaboração de efetivas ações de políticas públicas culturais. O que parece ir em

direção contrária são análises tecnicistas que desvinculam tais ações de seu caráter político, filosófico e ideológico:

Em síntese, para exercer bem seu ofício, o agente cultural tem de conhecer o que sua época oferece como possibilidades de da entendimento do campo cultura е como recursos administrativos. Para isso, seguramente ele precisa despojar-se de receios impostos por ideologias de origens variadas. Por exemplo, precisa deixar de crer que o Estado possa tudo fazer ou tudo delegar à iniciativa privada em termos de cultura. Tem de aceitar que o fato de se analisar economicamente a cultura não é uma forma de violentá-la, mas antes de poder geri-la melhor. (...) Sobretudo, não pode achar que cultura é o território do desinteresse, como ainda tentam fazer crer ideologias sustentadas por quem é muito rico ou por quem trabalha para passar fome e faz disso uma virtude. (ibidem, p. 46-47)

A análise do quadro político e conhecimento de causa apresentados por Durand são indispensáveis para a construção do pensamento acerca do atual panorama do país. Contudo, em consonância com boa parte das bibliografias específicas de política cultural, parece existir uma fragilidade na compreensão de que não existe a função técnica desprovida de seu caráter político. Obviamente, não é possível defender uma noção de ideologia purista, vinculada à negação dos movimentos econômicos. Porém, a proposta aqui é a de que, além de ser capaz de reconhecer as circunscrições técnico-administrativas atuais, é necessário prosseguir na leitura dos pressupostos que pautam tais circunscrições e entendê-las em seu caráter histórico-ideológico. Ou seja, o discurso de um capitalismo pós-ideológico impede leituras que reconheçam os limites e as possibilidades do próprio sistema. Segundo Zizek:

Observemos a expressão "solução técnica": problemas racionais têm soluções técnicas. (...) Não admira, então, que o próprio capitalismo seja apresentado em termos técnicos, nem mesmo como ciência, mas apenas como algo que funciona: não precisa

de justificativa ideológica porque seu sucesso, por si só, já é justificativa suficiente. (...) O capitalismo é um sistema que não tem pretensões filosóficas, não está em busca da felicidade. A única coisa que diz é: 'Ora, isso funciona'. E, para quem quer viver melhor, é preferível usar esse mecanismo, porque funciona. O único critério é a eficiência. (ZIZEK, 2011, p. 33)

E continua:

É claro que essa descrição anti-ideológica é claramente falsa: a própria noção de capitalismo como mecanismo social neutro é pura ideologia (e até ideologia utópica). Ainda assim, o momento de verdade dessa descrição é que, como explicou Alain Badiou, o capitalismo não é uma civilização por si só, com um modo específico de dar sentido à vida. O capitalismo é a primeira ordem socioeconômica que destotaliza o significado: não é global no nível de dar significado (não há "visão de mundo capitalista" global nem "civilização capitalista" propriamente dita; a lição fundamental da globalização é justamente que o capitalismo pode se acomodar a todas as civilizações, da cristã à hindu ou à budista). (Idem)

O caráter funcional de algumas medidas que se 'naturalizam' no processo de *editalização* afasta, ainda mais, a possibilidade de pensar outras lógicas políticas. O edital, incialmente, como um mecanismo 'democrático' de distribuição de verba, poderia atuar no campo das funcionalidades técnicas não-ideológicas e eficientes, mas não parece ser possível tal imparcialidade. O avanço da *editalização* se deve, em muitas instâncias, à falta de percepção das ideologias que o 'mecanismo meramente técnico' empregava, pouco a pouco, na produção cultural do país.

"Quando a crítica da crise "convoca" à crise da crítica, é o momento de redefinir o campo mesmo do debate." (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 97)

Considerações finais:

Alguém quer tentar?

brechas no sistema ou a exacerbação da individualidade

Em discussões sobre a atual situação das políticas culturais, não são raros os momentos em que a ideia de 'brechas no sistema' surge como proposição de um posicionamento artístico em 'desobediência' ao processo de editalização. Os exemplos são inúmeros: reorganização de ações, substituição de contrapartidas, compra de notas fiscais, deslocamento das verbas de rubrica previstas em orçamento, alteração de experiências profissionais para se encaixar em determinado edital, entre outros.

Algumas questões surgem: o uso e a organização dos recursos públicos, em um projeto analisado via comissão de seleção, escolhido entre tantos outros inscritos, pode contar com normas burocráticas e administrativas que não apenas permitem, mas sobretudo levam a esse tipo de uso? Se está evidente para todos os envolvidos a necessidade de ajustes para que as inadequações existentes (resolvidas nas brechas) desapareçam, qual é o limite ético nessa situação? Em outras palavras, a "brecha" pode, muitas vezes, estar vinculada à procura por uma adequação dos recursos financeiros realmente neessários e não previstos em lei para a realização do projeto, mas também pode, em prol de certa conveniência individual, tornar-se um autofavorecimento em uma embalagem de proposição política.

A regularidade de tais dribles ou das adequações que são denominadas "brechas no sistema", de tão frequente passa a ocupar um lugar quase institucional. O que seria uma forma de desobediência, ou uma adequação que escapa ao sistema, passa a ser reconhecido como hábito, como forma de funcionar em meio a este universo.

O ápice de tal situação aconteceu em 2013, momento em que foi possível observar que as próprias Instituições Públicas consideram possível manter e lidar as tais "brechas". O ProAC – Programa de Ação Cultural abriu, pela segunda vez, as inscrições do edital 'Primeiras Obras'. O edital previa que os proponentes deveriam: nunca ter pisado em um palco e nunca ter recebido nenhum cachê profissional. Tais regras chocaram os artistas porque, como se sabe, desde muito cedo a experiência de palco acontece nas próprias escolas de formação e artistas muito jovens estagiam, atuam e dançam em companhias inseridas no mercado. Logo, não haveria público para o edital,

uma vez que aqueles a quem se destinava não cabiam nos parâmetros estabelecidos, o que explicitava que haviam sido determinados por profissionais sem conhecimento de causa. O primeiro movimento dos jovens artistas, mobilizados através do Movimento *A Dança se Move*⁴⁷, foi telefonar para a Secretaria de Cultura e informar a questão. A sugestão da atendente foi a de burlar as regras e omitir as experiências artísticas, ou ainda, propor o projeto em nome de um terceiro elemento que atendesse às solicitações. Ao invés de repassar a questão às instâncias capazes de propor uma alternativa que resolvesse o problema, a estratégia foi a de propor um 'jeitinho' de burlar a regra, que, no caso, continuaria como regra.

O que fica exacerbado é o caráter de solução individual da noção de "brecha do sistema", que garante uma pseudo-adequação do projeto aos critérios legais, através de documentos falsos que permitem a continuidade das formas de financiamento vigentes, que todos sabem ser inadequadas. A ideia foi abordada por Greiner, na Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014:

(...) lacunas estão, de fato, em todas as conversas que geram perguntas e inquietações. Elas são inevitáveis, porque em meio às crises do trabalho, da arte e do sujeito é preciso enfrentar as ambivalências que se fazem cada vez mais presentes, buscando, justamente, frestas e entrelugares, tendo em vista escapar da clausura dos dilemas "um ou outro", "um ou muitos". No entanto, é preciso tomar cuidado para não confundir isso com o que normalmente tem se chamado de "brechas do sistema", ou seja, as entradas que viabilizam soluções inusitadas e acesso a ordenamentos jurídicos, instituições ou qualquer preexistente e estável. Os entrelugares aos quais me refiro não são passagens ou falhas dos sistemas que só precisam ser descobertas para resolver problemas específicos individuais. São trilhas subjetivas que se constituem em rede e são criadas próprios processos comunicativos. durante os solucionam o problema de cada indivíduo separadamente, mas

⁴⁷ Iniciado em 2011, o A Dança se Move é um movimento de artistas da dança paulistana, criado com o objetivo de discutir políticas para dança nos âmbitos municipal, estadual e federal.

apontam novas possibilidades para o coletivo. (GREINER, 2013, p. 166)

Diferenciar a noção de lacuna da de 'brechas do sistema' parece ser indispensável. Pois não são apenas estas falsas 'soluções' que fazem parte dos percalços do dia a dia do artista que depende de editais. Ele também está atrelado ao tipo de criatividade produtora de inovação aqui tratada. O principal a ser pontuado no seu comportamento é que na concepção individualista de brecha está inerente a conduta de produzir pequenas 'desobediências' para continuar obedecendo. Atrelando ao contexto trazido por Greiner, entende-se que o discurso que estimula este tipo de 'desobediência' pode, inclusive, ser capitaneado por Instituições Culturais (como foi acima descrito) que representam, muitas vezes, monopólios de poder enquanto defendem suas proposições como possibilidades de brechas.

Sendo mais um traço do processo de *editalização*, o aspecto individualista parece ser hoje parte constituinte do campo artístico, em um caminho de 'naturalização' de tais condutas. A disputa, enquanto noção constante de 'um contra o outro', vai afastando as possibilidades de mobilização coletiva, porque convoca o esforço de cada um para resolver o seus próprios problemas, o que dificulta a identificação dos pressupostos gerais que passaram a regular o ambiente artístico. No *Governo das Desigualdades* (2011), Lazzarato identifica na estatégia estatal de individualizar os segmentos, a partir da concorrência baseada na desigualdade, uma forma de desmobilização.

(...) a marca do governo será, por um lado, identificar as diferenças de status, de rendimentos, de formação, de garantias sociais, etc., e de jogar eficazmente essas desigualdades umas contra as outras. Por outro lado, tratar-se-á de ampliar as políticas de individualização no interior de cada segmento, de cada situação para promover ainda mais as forças de concorrência (LAZZARATO, 2011, p. 50).

O autor diz que o neoliberalismo produz um "equilíbrio tolerável da precariedade" porque depende dos jogos de disputa nela contidos. O processo de *editalização* parece atuar neste registro: jogos de equilíbrios toleráveis para que a miserabilidade da produção artística seja suportável, de modo a permitir a continuidade da operação em curso.

Em abril de 2015, o Caderno 3 do 'Diário do Nordeste' noticiou o boicote de alguns atores às ações do Instituto de Arte e Cultura do Ceará, mais conhecido pelo seu nome fantasia de Instituto Dragão do Mar. Segundo a matéria⁴⁸, os artistas pretendiam fazer um boicote aos editais promovidos pela Instituição no intervalo 2015/2016, porque, segundo eles, houve uma redução de editais em relação aos anos anteriores. Consideraram que a verba e os editais disponíveis não atendiam à categoria, e propuseram o boicote. "Os editais não atingem a produção nem de Fortaleza, imagina do Ceará?!", disse Herê Aquino, queixando-se da falta de diálogo. O movimento de boicote geral, contudo, não se consolidou e, em junho, foram anunciados os grupos premiados pelos editais. Como resposta ao movimento, a Instituição afirmou que não houve redução dos editais, tratava-se de um equívoco de interpretação, e reformulou a equipe de curadoria.

Em 2009, o 'Movimento contra a política do descaso' (ANEXO 3), organizado pelo Fórum de Dança do Ceará, elaborou um documento⁴⁹ questionando a atuação da Secretaria de Cultura do Ceará. O documento foi dividido em 5 partes: 1- O Movimento, 2- Contextualizando o descaso da Secult/Ce, 3 – Ação 1 – Boicote ao VI edital de incentivo às Artes, 4 – Histórias de vida desconsideradas por esse descaso, 5 – O Fórum.

No item 3, a primeira ação, como no exemplo de 2015 também no Ceará, seria a de boicotar o edital, pois, segundo os artistas:

Se mesmo com toda nossa mobilização não tivemos respeito na estruturação do edital, não participaremos desta edição, mesmo cientes da possibilidade do recurso retornar ao tesouro. Justo por isso, deixamos claro nosso repúdio e discordância com a falta de

¹⁹file:///C:/Users/Fernanda%20Perniciotti/Downloads/Manifesto+Contra+a+Politica+do+Descaso

_

http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/atores-boicotam-os-editais-culturais-1.1269055

respeito com que a Dança foi tratada. Fato que nos fez decidir pelo boicote ao VI Edital de Incentivo às Artes. Ações justificam a decisão pelo boicote, abaixo elencadas: • A dança SEMPRE esteve mobilizada e SEMPRE tentou diálogo com a gestão, inclusive apontando fragilidades e equívocos do edital por escrito. • Em NENHUM momento fomos chamados a avaliar ou contribuir com qualquer modificação do edital, e não tivemos nenhuma de nossas solicitações atendidas. (p.4 – Movimento contra a político do descaso)

Em outubro do mesmo ano, Val Pinheiro publicou no grupo do Movimento, no site yahoo grupos⁵⁰, a resposta da Secretaria de Cultura:

Com relação ao edital, já lancado, e já com alguns projetos aplicados, nao se pode fazer mais nada, a dança fica sim, somente com os R\$300.000,00 distribuidos entre capital e interior, 50% cada um.

O Prof. Auto nos garantiu que aqueles que ainda nao cumpriram objetos anteriores de editais passados pelo não repasse da segunda parcela ou mesmo da primeira parcela, e que não estejam juridicamente inadiplentes com a SECULT terão seu direito garantido de participar neste edital 2009, e mais, todas as verbas de todas as linguagens que compõem o edital das artes da secult que não forem incorporadas, por algum motivo legal (aqui podem ser vários os motivos: inadimplência juridica do proponente, não aprovação artística, ou ou ou....) serão revertidas para a dança, através de projetos que serão selecionados como suplentes, ou seja, alem dos contemplados normalmente pelo edital, a dança terá a chance de encaixar mais alguns projetos (os suplentes) desde que haja verba "sobrando" de outras linguagens.) (SIC) (RIBEIRO, 2009)

_

⁵⁰https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/forum_danca_ceara/conversations/messages/5995

E concluiu: "Não tivemos nenhum sinal de uma possivel prorrogação no limite a aplicação de projetos no Edital (16 de outubro de 2009 eh o deadline deste edital), portanto temos que ser rápidos" (SIC) (Idem).

Também nestes casos, assim como na carta do grupo Treme-Terra no contexto do Fomento à Dança na cidade de São Paulo (2015), não se questiona o edital e tampouco se viabiliza a ação de boicote, pois, diante de uma resposta apenas esclarecedora de detalhes da situação, os movimentos se reposicionam. As mobilizações vão apresentando perfis muito pontuais e em resposta a questões urgentes. O máximo que se premitem propor é a modificação da redação de alguns trechos dos editais, tal como aumentar a verba, pois, como bem disse Ribeiro, "temos que ser rápidos".

A partir de todas as questões elaboradas, parece que a relação entre três proposições teóricas pode contribuir para uma compreensão mais profunda do processo de *editalização*: o poder como conduta de Michael Foucault, o paradigma da imunização de Roberto Esposito e, retomando, a noção de corpo da Teoria Corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner.

Caminhando com Foucault (2008), é preciso compreender o caráter ambíguo da conduta:

(...) esta palavra – "conduta" – se refere a duas coisas. A conduta é, de fato, a atividade que consiste em conduzir, a condução, se vocês quiserem, mas é também a maneira como uma pessoa se conduz, a maneira como se deixa conduzir, a maneira como é conduzida e como, afinal de contas, ela se comporta sob o efeito de uma conduta que seria ato de conduta ou de condução. (FOUCAULT, 2008, p.255)

Pensar na editalização como conduta contribui justamente para corresponsabilizar profissionais do campo cultural, junto ao poder público, pela instauração e manutenção do atual cenário. Para explicitar que não haveria uma mudança estrutural se acontecesse hoje uma revolução nas políticas públicas culturais, porque as condutas continuariam sendo conduzidas, autoconduzindo e conduzindo com os mesmos traços que foram sendo construídos, dia após dia, nos últimos 30 anos. Ela se transformou em uma conduta-

corpomídia dessa situação, uma conduta que expõe os elementos que a constituem. A *editalização*, como foi possível observar, não se retringe aos editais, mas sim aos traços que a caracterizam como processo de mediação e que deflagram o surgimento de uma lógica da qual ela é corpomídia. Foucault (2008) faz a pergunta que, talvez, seja uma das chaves para questionar o quadro aqui desenhado:

assim como houve formas de resistência ao poder, na medida em que ele exerce uma soberania política, assim como houve outras formas de resistência, igualmente desejadas, ou de recusa que se dirigem ao poder na medida em que ele explora economicamente, não terá havido formas de resistência ao poder como conduta? (FOUCAULT, 2008, p. 257)

De todos os aspectos aqui levantados, possivelmente a exacerbação da realidade represente o principal dano do processo de *editalização*. Caracterizada pela disputa sem critérios claros, pela sobrevivência como necessidade que absolve e legitima qualquer tipo de conduta, e pelo tempo pautado pela urgência, o modelo implantado de financiamento à cultura tem produzido um modo de viver marcado por uma profunda separação entre os artistas — aqueles que, caso conseguissem se manter como um coletivo atuando pelo coletivo, seriam capazes de produzir a crítica necessária à transformação dos pressupostos reguladores de um ambiente no qual não se ajustam bem.

Contudo, os artistas não estão desmobilizados. Como nos exemplos citados, e também para além deles, movimentos se organizam por todo o país na tentativa de discutir políticas culturais. Entretanto, o modelo das suas mobilizações cabe na *editalização*, uma vez que se detém no aperfeiçoamento dos detalhes, encenando a conduta do modificar para manuter a ordem. E é aqui que parece ser imprescindível pensar, junto a Roberto Esposito, no paradigma da imunização (ESPOSITO, 2004). Estamos imunizados para a necessidade de uma transformação real e, então, centramos esforços na discussão dos pequenos ajustes. Ficamos entretidos nela e então, não questionamos os pressupostos estruturantes da lógica reinante, que já

materializou-se no corpo do cotidiano, nos quais vai consolidando os seus traços.

Bios (2004) é parte da trilogia do autor italiano composta por Comunitas: Origine e destino dela comunità (1998), Immunitas: Protezione e negazione dela vita (2002) e Bios: Biopolítica e filosofia (2004). Vale dizer que alguns comentadores incluem *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersona* (2007) como o quarto livro da série, compondo, assim, uma tetralogia (NALLI, 2012, p. 41)⁵¹.

Em *Bios*, o autor inicia a discussão de Biopolítica a partir do que chama de "o enigma da biopolítica", apresentando as contradições da articulação entre política e biopolítica. A biopolítica, que deveria visar a proteção da vida, a pratica na forma de 'tanatopolítica' por desconsiderar a subjetividade e condenar algumas formas de vida à categoria de dispensáveis e, principalmente, de riscos à comunidade. Ou seja, a lógica da proteção da vida acontece na negação de algumas formas de manifestação da própria vida. Segundo o autor: "O motivo desta mudança lexical – que faz do positivo, mesmo que afirmativo, simplesmente um não negativo – deve procurar-se na ruptura, implícita no paradigma individualístico, do nexo entre liberdade e alteridade (ou alteração). (ESPOSITO, 2010, p. 107)

Como proteção negativa da vida (p.24, 2010), o paradigma da imunização, que se constitui na ideia contida na vacinação do corpo como forma de adquirir imunidade: é preciso que o corpo receba uma quantidade 'exata' do vírus, do mal, para que não seja contaminado por uma porção capaz de prejudicá-lo ou até levá-lo a óbito.

"(...) imune é o <<não ser>> ou o <<não ter>> nada em comum. Mas, justamente esta implicação negativa com o seu contrário indica que o conceito de imunização pressupõe aquilo que, no entanto, nega. Não só parece logicamente derivado, mas também internamente habitado, do seu oposto" (ESPOSITO, 2010, p. 81)

-

 $^{^{51}} https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/viewFile/1807-1384.2012v9n2p39/23513$

A associação entre indivíduo, liberdade e alteridade, apresentada por Esposito, traz uma importante contribuição para a discussão do processo de editalização. Como visto, os editais respondem a algumas importantes questões contextuais relacionadas ao processo ditatorial civil-militar e à política de balcão praticada até então na cultura. Sendo assim, um dos principais motes do processo que se inicia em 1986 é a noção de 'liberdade'. Contudo, em um desenvolvimento vinculado à consolidação neoliberal (e, segundo Esposito, também na concepção moderna de indivíduo), a noção de liberdade parece estar justamente pautada na negação do outro, "do desejo por parte do indivíduo de ser dono de si próprio. Quero que as minhas decisões dependam de mim mesmo e não de forças externas de qualquer espécie" (idem). Mais uma vez, aqui, o 'não' reaparece como afirmação de algo, a afirmação baseada naquilo que é negado.

O que menos que se pode dizer em relação a uma tal definição é a manifesta incapacidade de pensar afirmativamente a liberdade no léxico conceptual moderno do indivíduo, da vontade e do sujeito. É como se cada um destes termos – e ainda mais o seu conjunto – empurrasse irresistivelmente a liberdade para o reduto do seu <<não>>, até arrastar para dentro dele. O que qualifica a liberdade – entendida como domínio do sujeito individual – sobre si próprio – é não estar à disposição, ou o seu não estar à disposição de outros. (ESPOSITO, 2010, p. 107)

Neste sentido, pensar a lógica da *editalização* remete à dificuldade de uma mobilização política pautada no comum. Quando se reúnem, os artistas mobilizados para a discussão se manifestam no eixo da supremacia da liberdade pautada na individualidade, do eu-meu trabalho e, principalmente, na negação do outro, porque, para afirmar este tipo de compreensão de liberdade é preciso, de partida, negar a alteridade.

(...) a necessidade não é, assim, mais do que a modalidade que o sujeito moderno assume como contraponto dialético da própria liberdade ou, ainda melhor, da liberdade como livre apropriação

do <<pre>croprio>>. Assim deve ser interpretada a célebre expressão,
segundo a qual, mesmo acorrentado o sujeito é livre – não apesar
mas em razão disso: como efeito autodissolvente de uma
liberdade cada vez mais colada à sua crua função autoseguradora. (Idem, p.109)

O que garante, então, a auto-segurança, ou a auto-proteção, ou a própria sobrevivência nos mecanismos de financiamento à cultura, é a negação do comum, do comum no sentido da alteridade, na possibilidade de trazer o outro como afirmação da liberdade, liberdade de si e liberdade do outro, justamente por retirá-lo da possibilidade de apropriação por outro sujeito. Segundo Esposito, "'comum' é exatamente o contrário de 'próprio': comum é aquilo que não é próprio, nem apropriável por parte de alguém; que é de todos, ou ainda, de muitos — e, portanto, que não se liga ao mesmo, mas ao outro." (ibidem, p. 63-64)

A imunização acontece como uma "auto-conservação imunitária" que, do ponto de vista social se constitui na negação do comum, e na impossibilidade da comunidade:

Assim como para defender-se preventivamente do contágio se injeta uma porção de mal no corpo que se quer salvaguardar, também na imunização social a vida é protegida de uma forma que lhe nega seu sentido mais intensamente comum. (ESPOSITO, 2010 p. 374)

A contradição evidenciada por Esposito é a de que, condicionada por tudo o que deve ser negado, a liberdade se inscreve na restrição da prédeterminação, de concluir um fazer que não poderia ser outro. O que fica extinto é a possibilidade de indeterminação dentro da própria liberdade, e o que toma o seu lugar é a noção de liberdade pautada na restrição do 'não', não fazer senão aquilo que o desejo elege:

Que a liberdade seja definida como <<a ausência de todos os entraves à acção que não estejam contidos na natureza e nas

qualidades intrínsecas do agente>>, quer dizer que ela é o resultado negativo do jogo mecânico das forças em cujo interior se inscreve o seu movimento e que, por conseguinte, em última análise, coincide com a sua necessidade. Deste modo – se aquele que experimenta a liberdade não podia fazer senão aquilo que fez – a sua de-liberação tem o sentido literal de renúncia a uma liberdade indeterminada e de enclausuramento da liberdade nos vínculos da sua própria pré-determinação. (Idem, p. 110)

As políticas públicas e as mobilizações políticas que, a princípio, deveriam ser o lugar do comum, não estão suspensas socialmente. Em várias instâncias, poderiam ser observadas as questões elencadas ao longo desta dissertação. Mas é sobretudo na individualização das práticas com as políticas públicas culturais, mesmo quando tomam a forma de uma mobilização política, que este tipo de conduta nega a possibilidade de acontecimento 52 do comum.

Retornando a Teoria Corpomídia, é indispensável compreender que o processo de *editalização* é, antes de mais nada, um processo DE corpo que envolve artistas, técnicos (que escrevem e lidam com os editais), administração pública especializada em cultura, pesquisadores do campo etc. Por que é DE corpo? Porque a noção de corpo aqui adotada é a de corpomídia: o corpo não é só o humano e é o contato com a informação que transforma e constitui o corpo, isto é, a informação "vai se transformando em corpo" Ou seja, o processo de *editalização* não é uma característica-adereço que se pindura no corpo depois dele constituído como corpo. À medida que cada um dos participantes do processo vai seguindo nele, o processo vai se transformando no corpo de cada um e esses corpos também vão produzindo modificações no processo. A relação entre corpo e ambiente nunca estanca as suas trocas.

-

⁵² "Esfinge, o acontecimento é igualmente Fênix que na realidade nunca desaparece. Deixando múltiplos vestígios, ele volta constantemente, com sua presença espectral, para brincar com os acontecimentos subsequentes, provocando configurações sempre inéditas. Nesse sentido, poucos são os acontecimentos sobre os quais podemos afirmar que terminaram porque ainda estão suscetíveis de novas atuações." (DOSSE, 1950, p. 7)

⁵³ Fala da professora Helena Katz em aula no Programa de Comunicação e Semiótica, 2º semestre de 2015.

- (...) quando informação e corpo se encostam, a informação se transforma em corpo em tempo real.
- (...) o corpo não é um processador porque processadores não mudam de forma quando lidam com as informações com as quais se relaciona.
- (...) o corpo, sim, se transforma em acordo com o tipo de informação com o qual lida justamente porque a transforma em corpo. (GREINER e KATZ, 2015, p.9)

Esta pesquisa buscou fundamentar-se na Teoria Corpomídia, pois foi com este entendimento de relação corpo-ambiente que leu os fatos descritos e a bibliografia adotada. E é por saber que os fluxos não cessam que o objetivo foi o de apresentar o processo de *editalização* para que, uma vez identificado, possa contaminar-se de informações de outra natureza, que precisam ser colocadas no mundo para que cada vez mais pessoas possam com elas entrar em contato e, quem sabe, aos poucos, algo comece a se modificar. O 'quem sabe' é importante, porque, aqui, a lógica não pode ser causal ou determinista.

Galeria Olido – 08/11/2015 – O artista Wagner Schwartz está em cena, manipulando um objeto relacional da série Bichos⁵⁴. Após alguns instantes, o artista se direciona ao público, que está a seu lado, no palco, e pergunta: "alquém quer tentar?". Rapidamente, um jovem garoto se prontifica e vai em direção ao objeto, mas o artista sorri e propõe: "só que comigo". A partir disso, com início um pouco tímido, as pessoas passam a manipular o artista, ali, em estado de quase completa disponibilidade e vulnerabilidade. Aos poucos, a olho nu, é possível presenciar, em uma relação de cumplicidade individual (só existe o objeto e o si mesmo), a objetificação de um corpo, a des-subjetivação de um corpo, a condenação à ausência do olhar, da cognição, de tudo aquilo que o constitui como sujeito, pelo outro também corpo, inicialmente, na condição de igual. A única possibilidade, naquele momento, de exercer a liberdade parece ser retirar o outro da alteridade e fazer o que estava prédeterminado. A propriedade irrompia como direito sobre o outro, a princípio pela disponibilidade que, diante das liberdades, ia se constituindo como fragilidade. Alguém quer tentar? ou um jeito de escancarar a impossibilidade de... Como se chama mesmo o objeto? Relacional.

> (...) não é possível determinar, definir, a liberdade a não ser contradizendo-a.(ESPOSITO, 2010, p.112)

_

⁵⁴ Em 1960, Lygia cria a série "Bichos": esculturas, feitas em alumínio, possuidoras de dobradiças, que promovem a articulação das diferentes partes que compõem o seu "corpo". O objeto convida o espectador a mexer nele, transformando-se em participador, e a descobrir as inúmeras formas que estas estruturas abertas de oferecem. Com esta série, Clark torna-se uma das pioneiras na arte participativa mundial. (s/a, s/n) – Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp. Acesso em: 14/11/2015.

BIBLIOGRAFIA

BARACHO, Maria Amarante Pastor; RADDI, Rafael. O Incentivo Fiscal à Cultura no Brasil: Breve Exame dos Estados Brasileiros. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14389.pdf>. Acesso em: 18 nov. de 2013.

BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença*. Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlexandreBarbalho.pdf>. Acesso em 17.nov.2014.

BOITO, Armando. *Estado e burguesia no capitalismo neoliberal*. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 28, p. 57-73, jun. 2007

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura.* XIII – Encontro de História Anpuh - Rio. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933 ARQUI VO Anpuh2008.pdf>. Acesso em 17.nov.2014, às 0h30.

CAPELATO, Maria Helena. *O Estado Novo: O que trouxe de novo?* in O Brasil Republicano – o tempo do nacional-estadismo. Vol.2. Civilização Brasileira, 2003. p. 107-143.

CHAUÍ, Marilena. Palestra: *Para expressar a Liberdade – uma nova lei para um novo tempo*. Sindicato dos Jornalistas. Disponível em:<http://www.paraexpressaraliberdade.org.br/site_velho/index.php/noticias/8_0-chaui-integral>. Acesso em: 12. Agos/2015.

COELHO, José Teixeira. Cultura e Cultura Política dos Jovens. Revista USP: Dossiê Sociedade de Massa e Identidade, 1996-7. COUTO, José Geraldo. Jornalismo Cultural em Crise. In: DINES, Alberto; MALIN, Mauro (orgs.). Jornalismo Brasileiro – no Caminho das Transformações. Transcrições das participações nos dois primeiros Seminários de Atualização em Jornalismo e Comunicação. Brasília: Banco do Brasil, Labjor, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

COUTO, José Geraldo. *Jornalismo Cultural em crise*. Sala de Imprensa BB, 1995. Disponível em: http://www.bb.com.br/portalbb/page251,138,2514,0,0,1,6.bb?codigoMenu=5253&codigoNoticia=6704&codigoRet=5255&bread=1>. Acesso em: 30 set. 2015.

CUNHA, Leonardo A., MAGALHÃES, Luís Henrique Vieira; TEIXEIRA, Nísio. *Dilemas do Jornalismo Cultural Brasileiro*. Revista Temas: Ensaios de Comunicação. Belo Horizonte: UNI-BH, nº 1, v.1, agosto-dezembro, 2002, p. 73-83. Artigo também disponível em http://www.artigocientifico.com.br/artigos/?mnu=1&smnu=5&artigo=1894>.

CUNHA, Leonardo; TEIXEIRA, Nísio. *Jornalismo Cultural e a Lógica do Iceberg. Revista Mediação: Comunicações e Artes.* Belo Horizonte: Fumec/FCH, ano 7, nº 6, primeiro semestre de 2007.

DANTAS, Rodrigo. *Mészáros e as condições estratégicas de uma teoria socialista da transição* in JINKINGS, Ivana e NOBILE, Rodrigo. Organizadores. *Mészáros e os desafios do tempo histórico*. Boitempo Editorial, 2011.

DAPIEVE, Arthur. *A renovada crise do Jornalismo Cultural*. ALCEU - v. 14 - n.27 - p. 191 a 201 - jul./dez. 2013.

DECRETO-LEI no. 74, 21 de novembro de 1966. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-74-21-novembro-1966-375931-republicacao-35524-pe.html. Acesso em 17.nov.2014, às 03h30.

DOSSE, François. O renascimento do acontecimento. Editora UNESP, 2013.

DURAND, José Carlos. *Política Cultural e Economia da Cultura*. Editora Atelie, 2013.

EAGLETON, Terry. A ideia de Cultura. Editora da UNESP, 2011.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial/Editora da Unesp, 1997.

ESPOSITO, Roberto. Bios: Biopolítica e Filosofia. Editora 70, 2010.

FARO, J. S. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. **Disponível em:** https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/CSO/article/view/3871/3384 **Acesso em:** 11 dez. 2013.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Organizadores. O Brasil Republicano – O Tempo do Nacional Estatismo do Início da Década de 1930 ao Apogeu do Estado Novo. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003, pág. 125

FOUCAULT, Michael. Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FURTADO, Celso. Em busca de novo modelo: reflexões sobre a crise contemporânea. Editora Paz e Terra, 2002.

FURTADO, Celso. Longo amanhecer, reflexões sobre a formação do Brasil. Editora Paz e Terra, 1999.

GALEANO, Eduardo. O livro dos abraços. L&PM, 2013.

GALEANO, Eduardo. Bocas do tempo. L&PM, 2011.

GIELEN, Pascal. *Creativity and other fundamentalisms*. Ram Publications, 2013.

GORZ, André. O imaterial: conhecimento, valor e capital. Annablume, 2005.

GREINER e KATZ, Christine e Helena. *Corpo e processos de comunicação.* **Disponível**http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2013.

GREINER e KATZ, Christine e Helena. *O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação.* **Disponível em:** http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71149621002.jpg > Acesso em: 6 nov. 2011.

GREINER e KATZ, Christine e Helena. *Arte e cognição: corpomídia, comunicação e política.* Annablume, 2015.

GREINER e KATZ, Christine e Helena. *O espiralamento monoteísta entre imunização e apatia: o caso do prêmio governador do estado 2012.* Disponível em: http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2013-07.pdf. Acesso em: 20 ago. 2015.

GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinares*. Editora Annablume, 2005.

GREINER, Christine. *Por uma sustentabilidade ética*. **Disponível em:** http://idanca.net/lang/pt-br/2011/07/15/por-uma-sustentabilidade-etica/18431>. Acesso em: 31 mar. 2013.

GREINER, Christine. *A arte de territorializar a vida*. Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014. Disponível em: http://issuu.com/itaucultural/docs/rumosdanca_final_issuu>. Acesso em: 20 ago. 2015.

KATZ, Helena. *O papel do corpo na transformação da política em biopolítica.* **Disponível**http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41312375901.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2011.

KATZ, Helena. *Para ser contemporâneo da biopolítica*. **Disponível em:** http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51317821589.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2011.

LAZZARATO, Maurizio. O governo das desigualdades: crítica da insegurança neoliberal. Edição Primeira, 2011.

LAZZARATO, Maurizio. Signos, máquinas, subjetividades. n-1 edições e Edições Sesc, 2014.

LEÃO, Doralice Soares. *Uma fábrica de mentiras: a (in)comunicação da economia da dança*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica PUC-SP, São Paulo, 2012.

LOUREIRO, ABRUCIO, PACHECO, Maria Rita, Fernando Luiz, Regina Silva. Burocracia e política no Brasil: desafios para a ordem democrática do século XXI. FGV Editora, 2010.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia. Editora UFRJ, 1997.

MARTINS e LUCA, Ana Luiza e Tânia Regina (orgs). *História da imprensa no Brasil.* Editora Contexto, 2008.

MELO, Isabelle Anchieta de. *Jornalismo cultural: pelo encontro da clareza do jornalismo com a densidade e complexidade da cultura.* Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/melo-isabelle-jornalismo-cultural.pdf>. Acesso em: 10 set. 2015.

MÉSZÁROS, István. O desafio e o fardo do tempo histórico. Boitempo Editorial, 2007.

MÉSZÁROS, István. Para além do capital. Boitempo Editorial, 2002.

MILTON, Pinheiro (org). *Ditadura: o que resta da transição.* Boitempo Editorial, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. 1964 – História do regime militar brasileiro. Editora Contexto, 2014.

PIZA, Daniel. Jornalismo Cultural. Editora Contexto, 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais do Governo Lula/Gil:* Desafios e Enfrentamentos. Coleção Cult, 2008.

SANDRONI, Paulo. *Novíssimo Dicionário de Economia.* Editora Best Seller, 1999.

SARAVIA, Henrique. *Introdução à teoria da política pública* in SARAVIA, Henrique e FERRAREZI, Elisabete. Organizadores. Políticas Públicas. Coletânea. Volume 1. ENAP, 2007

SODRÉ, Muniz. Antropológica do Espelho – Uma teoria da comunicação linear e em rede. Editora Vozes, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. Sociologias, Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/soc/n16/a03n16>. Acesso em: 10 out. 2015.

TEIXEIRA, Nísio. *Impacto da Internet sobre a Natureza do Jornalismo Cultural.*Belo Horizonte: PUC-MG/UNI-BH, 2002. Texto produzido pelo grupo de Jornalismo Cultural On line. Disponível em: http://www.artigocientifico.com.br/artigos/?mnu=1&smnu=5&artigo=1121.

TEIXEIRA, Nísio; MÓL, Mariana. *Jornalismo Cultural On Line: uma Análise Comparada Brasil* – Canadá. Análise concluída em abril de 2004. Disponível em: http://www.artigocientifico.com.br/artigos/?mnu=1&smnu=5&artigo=1122

ZIZEK, Slavoj (org). *Um mapa da Ideologia*. Editora Contraponto, 1996.

ZIZEK, Slavoj. Alguém disse totalitarismo? Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção. Boitempo Editorial, 2013.

ZIZEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Editora Boitempo, 2011.

ANEXO 1

Decreto-Lei no. 74, de 21 de novembro de 1966

Art. 1º. O Conselho Federal de Cultura será constituído por vinte e quatro membros nomeados pelo Presidente da República, por seis anos, dentre personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade.

Art. 2º. Ao Conselho Federal de Cultura compete:

- a) formular a política cultural nacional;
- b) articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, bem como com as Universidades e instituições culturais, de modo a assegurar a coordernação e a execução dos programas culturais;
- c) decidir sôbre o reconhecimento das instituições culturais, mediante a aprovação de seus estatutos;
 - d) promover a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional;
- e) conceder auxílios e subvenções às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, tendo em vista a conservação de seu patrimônio artístico e a execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística;
 - f) promover campanhas nacionais que visem ao desenvolvimento cultural e artístico;
- g) manter atualizado o registro das instituições culturais e oficiais e particulares e dos professores e artistas que militam no campo das ciências, das letras e das artes;
 - h) proceder à publicação de um boletim informativo de natureza cultural;
- i) informar sôbre a situação das instituições particulares de caráter cultural com vistas ao recebimento de subvenções concedidas pelo Governo Federal;
- j) reconhecer, para efeito de assistência e amparo através do Plano Nacional de Cultura, as instituições culturais do País, cujo reconhecimento se dará mediante solicitação da instituição interessada:
- k) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propor convênios com êsses órgãos, visando ao levantamento das necessidades regionais e locais, nos diferentes ramos profissionais, e ao desenvolvimento e integração da cultura no País;
- I) apreciar os planos parciais de trabalho elaborados pelos órgãos culturais do Ministério da Educação e Cultura, com vistas a sua incorporação a um programa anual do Ministério da Educação e Cultura, a ser aprovado pelo Ministro de Estado;

- m) elaborar o Plano Nacional da Cultura, com os recursos oriundos do Fundo Nacional da Educação, ou de outras fontes, orçamentárias ou não, colocadas ao seu alcance;
- n) promover sindicâncias, por meio de comissões especiais, nas instituições culturais oficiais ou particulares, estas últimas deste que incluídas no Plano Nacional da Cultura, e sempre tendo em vista o bom emprêgo dos recursos recebidos;
 - o) elaborar o seu regimento a ser aprovado pelo Presidente da República;
- p) emitir pareceres sôbre assuntos e questões de natureza cultural que lhe sejam submetidos pelo Ministro da Educação e Cultura;
- q) submeter à homologação do Ministro da Educação e Cultura os atos e resoluções aprovados em plenário, sempre que fixem doutrina ou norma de ordem geral;
- r) promover intercâmbio com entidades estrangeiras, mediante convênios que possibilitem: exposições, festivais de cultura artística e congressos de caráter científico, artístico e literário;
- s) superintender, ouvido o Ministério das Relações Exteriores, cursos e exposições de cultura brasileira no exterior;
- t) promover, articulando-se com os Conselhos Estaduais de Cultura, exposições, espetáculos, conferências e debates, projeções cinematográficas e tôda qualquer outra atividade, dando, também, especial atenção o meio de proporcionar melhor conhecimento cultural das diversas regiões brasileiras.

Anexo 2

CARTA ABERTA PARA A DEMOCRATIZAÇÃO E POPULARIZAÇÃO DO ACESSO AO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO À DANÇA PARA A CIDADE DE SÃO PAULO PARA GRUPOS, COMPANHIAS E COLETIVOS QUE TRABALHAM COM VOCABULÁRIOS E TEMÁTICAS DAS CULTURAS NEGRAS E PERIFÉRICAS

Nós, artistas, grupos, coletivos e simpatizantes das artes em geral, vimos por meio desta chamar atenção para a importância da inclusão da perspectiva cultural marcada pela diversidade no PROGRAMA DE FOMENTO À DANÇA da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Uma ferramenta pública fundamental que, segundo o Artigo 1º da Lei deste edital, surge com a finalidade de "apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea; fortalecer e difundir a produção artística da dança independente; garantir melhor o acesso da população à dança contemporânea; e fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais".

Diante desses critérios, gostaríamos de abrir uma reflexão importante sobre a interpretação de conceitos que indiretamente propiciam o cerceamento da participação de grupos, companhias e coletivos que possuem o enfoque na cultura brasileira, a partir das matrizes africanas e periféricas, que geralmente não são vistos neste contexto como grupos CONTEMPORÂNEOS, sob o olhar crítico da grande maioria que compõe a banca de curadores nas edições do programa em questão.

Por tanto, nota-se que a apreciação dos projetos é realizada por uma equipe que, em sua maioria, desconhece os referenciais estéticos e poéticos sobre as Culturas Negras e Periféricas, comprometendo a sua capacidade avaliativa sobre essas formas de dança, já que seu exame é realizado a partir de quadros de referência eurocentrados e/ou euro-estadunidense. Tais recursos de avaliação referem-se, principalmente ao pensamento hegemônico reproduzido nas maiorias das universidades, escolas e academias de dança convencionais, que geralmente não incluem, reconhecem e compreendem a dança contemporânea diante de um corpo de identidade negra com vocabulários de movimentações afro-brasileiras, bem como da "Cultura de Rua" denominada hip-hop.

Na tentativa de deslegitimar essas diversas formas de expressão, o caráter de contemporâneo mantém-se vinculado ao antigo mecanismo de exclusão que remete, em última instância, ao período colonial. Ignora então, o caráter histórico das tradições culturais oriundas de diversas etnias que migraram da África para o Brasil, bem como a presença cultural das comunidades indígenas, desconsiderando o fato de que elas conviveram e convivem com a mesma força criativa que a cultura de matriz europeia, tão valorizada dentro das instituições de ensino formal.

Conforme o edital, no item 1.2.: "Entende-se por dança contemporânea um modo de produção artística que envolve investigação, pesquisa e criação, não diretamente relacionadas a critérios biográficos de artistas ou categorização da obra por estilo, conteúdo ou técnicas". Aí nos deparamos com outra armadilha institucional para justificar a exclusão destes grupos de Dança Negra Contemporânea, bem como as danças periféricas, que são deslegitimados pela banca de maioria acadêmicos, que geralmente definem nossos trabalhos como "grupos folclóricos e/ou tradicionais, reprodutores de coreografias que não possuem investigações, pesquisas e criações no processo de montagem de um espetáculo".

Então nos perguntamos: Qual é o grupo artístico independente do segmento cultural ou linguagem adotada que não possui investigação, pesquisa ou criação para montar novas composições, sejam cênicas, coreográficas, ou de outras naturezas? Quais são os parâmetros utilizados para se julgar uma pesquisa de linguagem? Esses parâmetros incluem a percepção de que existe uma dança contemporânea criada a partir dos referenciais africanos? Como a criação e a recriação desses valores oriundos de matrizes africanas podem ser identificadas por aqueles que não detêm esses códigos? Será que a noção de Dança Contemporânea no Município de São Paulo não vem se desenvolvendo sobre um caráter de "tradição", onde há "estilos", "vocabulários" e até mesmo "qualidades de movimento" sendo padronizados e legitimados neste contexto como "contemporâneos"?

Se a Cultura Negra na diáspora construiu um legado cultural à medida que pôde recriar sua existência dentro da experiência do desterro e da opressão, essa dinâmica se faz presente ainda hoje nas periferias onde a ausência de políticas públicas obrigam homens e mulheres, negros e negras, a se reinventarem o tempo todo. Essa dinâmica de sobrevivência tem sido marcada por continuidades e descontinuidades, pela memória, pela adequação, pela transmissão oral, pela inovação, pela diversidade e pela mutabilidade.

Ao contrario do que muitos pensam, a Dança Negra Contemporânea não é um todo indiferenciado, possui especificidades, sotaques, diversidades, singularidades, constituiu uma dinâmica histórica própria baseada na mediação incessante entre legados africanos e sua reinvenção, entre tradição e contemporaneidade, na memória da recriação. Quem não a conhece, no entanto, está comodamente acostumado a colocá-la no mesmo nicho redutor do folclórico, do exótico, enquadramento confortável diante da total e completa ignorância em ponderar sobre suas especificidades, variações e mutações.

Vale ressaltar que consideramos o edital uma ferramenta importante para o fortalecimento de nossas ações e somos a favor de sua continuidade, porém, a insatisfação está na interpretação dos termos que excluem a participação de grupos contemporâneos que trabalham com outras temáticas, técnicas e referências de movimentações na cidade de

São Paulo. Para tanto, nossa luta está pautada na inclusão da diversidade de pesquisa de linguagens no Programa Municipal de Fomento à Dança.

Se há o consenso na promoção de políticas públicas para a dança que também garanta a continuidade de grupos, para que pesquisas importantes para a cena e história da dança contemporânea paulistana não sejam abandonadas, há igualmente uma urgente necessidade de renovação dos quadros profissionais, abordagens e referenciais artísticos. Desta forma, uma poética de dança cuja concepção nasce da mudança de paradigmas, como local de experimentação e de busca de linguagem, deve urgentemente renovar-se e também ser concebida como um fazer diverso, não se transformando em um modelo canônico dominado por um pequeno grupo cujo principal objetivo é produzir para seus próprios pares.

Diante dessas inúmeras barreiras institucionais, tomamos como objeto simbólico de estudo a experiência da Cia Treme Terra, que nos últimos 05 anos enviou cerca de 09 projetos para o PROGRAMA DE FOMENTO À DANÇA, e assim como grupos desta e de outras naturezas como o grupo TF Style, Back Spin Crew, Grupo Afro Koteban, Discípulos do Ritmo, nunca tiveram a oportunidade de acessar o recurso público disponível, que atualmente pode chegar a R\$ 734.226,82 por cada projeto contemplado de acordo com a "duração, propostas de ações culturais e contrapartidas para a municipalidade".

Vale ressaltar que essa não é uma realidade isolada, representa a situação de muitas companhias na cidade que encontram dificuldades similares para acessar o programa, quando não o desconhecem por falta de uma política de descentralização e difusão do mesmo, enquanto uma elite privilegiada de artistas da dança possui um histórico de 100% de aprovação em propostas enviadas, retém mais de 07 projetos aprovados em um edital de apenas 10 anos de existência.

No entanto, analisando os dados das edições anteriores perguntamos: Quantos grupos residentes nas periferias foram contemplados nesse edital? Quantos grupos de Dança Negra Contemporânea foram fomentados? Quantos curadores detém conhecimento dos códigos das danças negras e periféricas e/ou possuem pesquisas artísticas significativas para analisar tais propostas? Quais análises podemos fazer a partir desses dados?

CARTA ASSINADA PELOS ARTISTAS, GRUPOS, COMPANHIAS, COLETIVOS E ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVÍL:

Fórum de Artes Negras e Periféricas, Fórum de Hip-Hop do Butantã, Treme Terra, TF Style, Discípulos do Ritmo, Back Spin Crew, Grupo Cupuaçu, Quilombaque, Cia Fragmento Urbano, Linha Cruzada Cia de Dança, Coletivo Negro, Os Crespos, Capulanas, Cia de Dança Street Son, Círculo Palmarino, Quilombação, Uneafro-Brasil, Grupo Afro Koteban, Casadalapa, Orquestra de Berimbaus do Morro do Querosene, Associação Raso

da Catarina, Z'África Brasil, Manos Urbanos, Haphirma-Coletivo, Umoja Brasil, Guardiões Griô, Blog Negro Belchior, Periferia em Movimento, Associação Franciscana de Defesa de Direitos e Formação Popular, Instituto Nação, WAPI Brasil, Ideologia Fatal, Ponto de Cultura Afrobase, Afoxé Filhos do Cacique, Clyde Morgan, Laís Morgan, Nelson Triunfo, Salloma Salomão, Fernando Ferraz, Bukassa Kabengele, Firmino Pitanga, Julio Dojcsar, Ailton Graça, Lucas Marchezin, Deca Madureira, Flávio Falcone, Diogo Granato, Paloma Xavier, Fernando Alabê, Anderson Xavier, Miranda de Amaralina, Crismara Correa, Moises Patrício, Arlete Alves, Pedro Guasco, Achiles Luciano, Panikinho, Amanda NegraSim e Adriana Moreira.

Anexo 3

Fórum de Dança do Ceará Movimento contra a Política do Descaso Manifesto

1. O Movimento

A indisponibilidade para o diálogo na base do poder público acarreta ineficiência orçamentária e atraso no repasse de verba pública, inadequação às necessidades locais e, principalmente, excesso de rotinas burocráticas pouco flexíveis. Uma postura que vem causando um constrangimento geral diante de uma quase recusa sistemática no relacionar-se com a dança de um modo respeitoso.

A interlocução com a classe artística não pode ser algo esporádico e eventual, sobretudo quando são criados, por parte do governo federal, tantos mecanismos para ampliar a participação da sociedade na gestão, através da ação continuada do MINC, como os Conselhos e as Conferências de Cultura, e também as Câmaras Setoriais.

A saber, no último dia 24 de setembro, foi aprovado por unanimidade, na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, o Plano Nacional de Cultura, que dá marco legal para as políticas da área pelos próximos dez anos. Ainda na Câmara, a Comissão Especial que analisava a PEC 150 (Proposta de Emenda à Constituição) aprovou, também por unanimidade, a proposta que destina 2% do orçamento federal para as políticas culturais.

Conquistas como essas, e tantas outras, contribuem para a constituição de uma POLÍTICA CULTURAL EFETIVA, que considere com o mesmo respeito TODAS as linguagens artísticas, observando suas especificidades. Justamente para ser possível formular uma política cultural para a área da dança que não seja a mera exclusão pela inclusão, mas que respeite e priorize as especificidades inerentes a uma linguagem artística que é também campo de conhecimentos.

Eis o nosso horizonte político. O que faz o Movimento contra a Política do Descaso, organizado pelo Fórum de Dança do Ceará, tornar público o repúdio cúmplice a toda gestão que não colabora na consolidação de ações arduamente conquistadas pela classe artística, tampouco demonstra interesse em fortalecer a interlocução com os artistas para viabilizar a implementação de novas iniciativas.

Inércia é DESCASO. Falta de proposição é DESCASO. Falta de investimento é DESCASO. Qual é a política pública para a dança que essa gestão propõe? Falta de diálogo com a classe é DESCASO. Falta de interesse real e efetivo na agilização dos recursos públicos é DESCASO. Desatenção, desconsideração, desprezo, desapreço, tudo isso é DESCASO.

Precisamos ouvir sim, sabemos, mas, principalmente, precisamos ser ouvidos para que, juntos, seja possível tanto contextualizarmos conquistas como discutirmos atuais e novas demandas para a Dança e para as Artes em nosso Estado.

2. Contextualizando o descaso da Secult/CE

Ações que evidenciam o DESCASO:

- A ineficiência da Secult na produção do Festival do Litoral Oeste, praticamente sabotou essa ação de política pública tão importante para a região do Vale do Curu, fazendo com que o Festival chegasse a ser cancelado na manhã de sua abertura oficial, por não ter tido ainda sua liberação junto ao Governador, sendo retomado à tarde. Tal situação teve graves consequências, pois provocou o cancelamento de espetáculos importantes (causando péssima impressão nas companhias convidadas) e reduzindo a produção a condições precárias de funcionamento. Se não fosse a participação ativa da classe e a compreensão dos artistas convidados, o Festival não teria acontecido em 2009. Um DESCASO inexplicável, considerando que o Festival é uma ação estruturante da própria Secretaria.
- O desinteresse com que a secretaria trata iniciativas que fomentam a dança no Estado, como a Bienal de Dança do Ceará, que existe há 12 anos, sempre cumprindo o papel de política pública (muitas vezes abandonado pelo Estado), fomentando interiorização, formação, produção e circulação; ao invés de mostrar interesse em fortalecer tal iniciativa, colocando-se como parceira, a secretaria se coloca sempre num papel de "negociador instável", evidenciando uma completa falta de discernimento a cerca do nível de impacto e relevância de uma ação como essa nacional e internacionalmente; o exemplo disso, é a falta de investimento financeiro e institucional no projeto Conexão Cabo Verde,

primeira ação da Bienal na África, que prevê a ida de mais de 60 artistas cearenses para Cabo Verde, numa iniciativa inédita no Ceará. Um DESCASO inaceitável, considerando a relevância a pertinência de um projeto como a Bienal para a dança cearense.

- A falta de priorização na liberação do recurso que garante a continuidade do Curso Técnico em Dança outra ação realizada pela própria Secult, em parceria com o IACC e o Senac. O projeto (Viabilizando a Formação Profissional em Dança 2009) encontra- se parado o MAPP (161), aguardando aprovação do governador. Se esses encaminhamentos não forem feitos durante o mês de outubro (aprovação no MAP, efetivação de convênio, publicação no diário oficial e liberação de recurso), teremos que parar as atividades, porque não poderemos mais funcionar sem recurso algum, mesmo contando com a boa vontade de alunos e professores. Um DESCASO injustificável, considerando que o CTD é uma das poucas instâncias (ao lado, hoje, da Vila das Artes) que garante a formação artística em dança de forma acessível (gratuita) e de qualidade, sobretudo considerando que ainda não possuímos uma graduação em dança.
- A desconsideração das ações públicas de mobilização da dança ao longo dos últimos três anos. Em 2007, uma carta que explicitava prioridades bem definidas para a área da dança foi entregue ao secretário Auto Filho, quando este assumiu o cargo da secretaria de cultura do Estado. No mesmo ano, no Dia Mundial da Dança (29 de abril), os artistas de dança do Ceará participaram de um atoprotesto em frente ao Palácio do Abolição, na época, sede da Secult, para manifestar a indignação com a extinção do cargo de coordenador de dança do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, situação que permanece até hoje; ressaltando que também houve uma reunião com Maninha Morais, diretora do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, para colocarmos nossa indignação com a extinção desse cargo. Ano passado (2008), o Fórum de Dança redigiu uma carta aberta onde elencava as políticas públicas em Fortaleza, Ceará e Brasil, também nas comemorações do dia Mundial da Dança, cuja intenção foi sensibilizar a secretaria em questão, de modo a gerar comparações entre valores e ações; e, com isso, servir de referência para a desburocratização na prestação de contas e para o aumento no valor dos editais.

- Desatenção com a mobilização coletiva de artistas do Ceará da qual a dança fez parte. Em 9 de junho de 2008, Thais Gonçalves, como presidente da Associação de Bailarinos e Coreógrafos do Ceará - ProDança, integrou um grupo de artistas de diferentes linguagens, junto com o Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculo - Sated-CE, que se dirigiu até a Secult para pedir esclarecimentos sobre as possíveis mudanças no formato do Edital de Incentivo às Artes de 2008. Na ocasião, foi cobrado o pagamento da última parcela do recurso de realização do II Festival de Dança Litoral Oeste, oriundo do Fundo Estadual de Cultura, bem como a liberação de recursos para início das aulas do Curso Técnico em Dança, previsto para iniciar em maio de 2008. Desta reunião foi protocolada carta para o governador do Estado, Cid Gomes, de quem não recebemos qualquer retorno. Em 13 de junho de 2008, Thais Gonçalves também participou da Audiência Pública realizada na Assembléia Legislativa, ocasião em que o secretário Auto Filho apresentou as metas para a Secult na atual gestão. Momento este em que foi reforçada a necessidade de investimento em ações de formação – como o Curso Técnico e a graduação em Dança, bem como as ações educativas no Festival de Dança Litoral Oeste e na Bienal Internacional de Dança do Ceará, e na necessidade de incremento nos valores destinados à dança no Edital de Incentivo às Artes.
- Reuniões que não surtiram o efeito esperado de fomento à Dança. Em 24 de junho de 2008, uma reunião reservada aos membros do Fórum de Dança e da ProDança na Secult foi realizada para entregar ao secretário Auto Filho, em mãos, a Carta Aberta do Dia Mundial da Dança, com todo o teor de reforço às ações de formação e incremento de valores para a dança no Edital de Incentivo às Artes, enfatizando o atraso no pagamento do II Festival de Dança Litoral Oeste, e ainda, reforçando o interesse pela Graduação em Dança. Lembrando que o secretário supracitado não compareceu às atividades do dia comemorativo da dança do referido ano, contando apenas com dois representantes da Secult, a Sra. Alda e o Sr. Pedro Domingues, e também a presidente do IACC, Maninha Morais. Em uma 3ª. reunião, no dia 19 de setembro, um membro do Fórum de Dança acompanhou um grupo de profissionais e produtores da Maestria até a Secult para mais uma cobrança pelo atraso nos pagamentos de serviços prestados ao II Festival de Dança Litoral Oeste. Em 2008 e 2009, Thais Gonçalves, representando o Fórum de Dança, esteve presente em reuniões do

Conselho Estadual de Cultura, como 2ª. suplente no assento de Artes Cênicas, reforçando o teor da nossa carta aberta.

• Solicitação da Secult à Dança que foi desconsiderada pela referida secretaria. Ano passado, Cláudia Pires, também do fórum cearense, enviou à Rejane Reinaldo, da Secult, por solicitação desta, alguns destaques da carta aberta de 2008, pontuando as prioridades para o Edital de Incentivo às Artes, no qual consta o pedido de ampliação das verbas para a dança. O objetivo era amparar as mudanças para o Edital 2009.

3. Ação 1 – BOICOTE ao VI Edital de Incentivo as Artes

Se mesmo com toda nossa mobilização não tivemos respeito na estruturação do edital, não participaremos desta edição, mesmo cientes da possibilidade do recurso retornar ao tesouro. Justo por isso, deixamos claro nosso repúdio e discordância com a falta de respeito com que a Dança foi tratada. Fato que nos fez decidir pelo boicote ao VI Edital de Incentivo às Artes. Ações justificam a decisão pelo boicote, abaixo elencadas:

- A dança SEMPRE esteve mobilizada e SEMPRE tentou diálogo com a gestão, inclusive apontando fragilidades e equívocos do edital por escrito.
- Em NENHUM momento fomos chamados a avaliar ou contribuir com qualquer modificação do edital, e não tivemos nenhuma de nossas solicitações atendidas.
- O VI Edital de Incentivo às Artes, promovido pela referida secretária, foi lançado com uma disparidade enorme entre as linguagens ditas cênicas, uma diferença de quase 70% para uma única área (teatro) no montante, em reais, de um pouco mais de um milhão e meio, sob o argumento de que a dança, por exemplo, já recebe aporte de outras fontes. Que aportes? Que fontes? O que pode justificar a ausência de investimento público?
- Ainda hoje, os R\$ 296 mil do referido edital não superam os R\$ 330 mil do Edital das Artes da Prefeitura de Fortaleza, com recursos apenas para a capital.
- O argumento de que a devolução de recurso contribuiu para a proporcionalidade na distribuição dos novos recursos não procede. Voltou recursos de outras linguagens (inclusive Literatura e Fotografia), cujo valor foi superior ao atribuído para a dança.

- Houve 36 projetos inscritos para a dança no último edital, dos quais 11 foram selecionados. Na comissão, havia 3 integrantes do Fórum. Os recursos foram PLENAMENTE distribuídos, inclusive com suplentes. O recurso que voltou, na área da dança, não foi pertinente à não distribuição, nem à falta de demanda, mas provavelmente à inabilitação. Se havia suplentes, porque não foram convocados?
- A banca do último edital, composta em sua maioria por integrantes do Fórum, atestou insistentemente a inadequação do recurso disponibilizado para o edital em detrimento a quantidade de demandas, razão que ocasionou a redução no valor das propostas apresentadas.
- Diante do baixo valor destinado à dança e também ao circo (R\$ 200 mil), há o alto valor dado ao audiovisual (cinema e vídeo), com cerca de R\$ 3 milhões.
- Além disso, retirou-se a categoria "Circulação de Espetáculos", também para o teatro e circo, o que prejudica a difusão de espetáculos.
- Muitos artistas contemplados e já executando, e até finalizando seus projetos, aguardam penosamente o repasse de verba da edição passada (2008).
- Os critérios de distribuição da verba têm que estar claros e condizentes com as diretrizes de cada área e as relações entre elas. Ou seja, por que, então, os valores tão diferenciados? Por exemplo, se a Política do Livro, Leitura e Biblioteca é uma prioridade da atual gestão da Secult, que ação pública é pensada para a aquisição e incentivo à leitura de livros das outras linguagens artísticas, como a dança?
- 4. Histórias de vida desconsideradas por esse descaso (Artistas da Dança que aderem ao BOICOTE Ação No.1, logo, não irão aplicar projetos no Edital de Incentivo às Artes 2009)
- 1. Andrea Bardawil (Cia da Arte Andanças) Coreógrafa, professora de dança e diretora da Companhia da Arte Andanças desde 1991. Vive e pratica dança há mais de 20 anos. Uma das criadoras do Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção. É coordenadora pedagógica da Bienal Internacional de Dança do Ceará e do Curso Técnico em Dança, realizado em parceria pelo IACC, Secult e Senac.

- 2. Valéria Pinheiro (Cia Vatá) Diretora e coreógrafa da Cia Vatá (Companhia de Brincantes Valéria Pinheiro), professora de dança no Projeto Dançando na Escola realizado pela Vila das Artes e Prefeitura de Fortaleza, gestora do Café Teatro das Marias e também do Ponto de Cultura Federal "Ancorando no Poço da Draga Ubuntu", que atende população de rua e usuários de drogas. Trinta (30) anos na dança, pela dança e dançando. Atuação em Fortaleza com Cia Vatá 9 anos.
- 3. Fauller (Cia Dita) Formado pelo Colégio de Dança do Ceará, diretor da companhia Dita. Atua desde 1997. Colaborou com coreógrafos nacionais e internacionais como Rachid Ouramdane. Coreógrafo convidado da I Turma do Curso técnico em dança para montagem de espetáculo.
- 4. Edvan Monteiro (Cia Etra) RG: 95007009144 CPF: 621585703-34 Iniciou sua carreira na dança pela EDISCA em 1995. Formou-se no Colégio de dança do Ceará, diretor e coreógrafo da Cia Etra de dança, foi professor de dança do grupo de pesquisa em movimento Adejo da Universidade Estadual Paulista UNESP. Trabalhou com coreógrafos internacionais. Atualmente carrega em sua trajetória um total de 12 espetáculos de dança, 6 performances, 26 participações em Mostras, Festivais e Bienais Internacionais de Dança, 5 residências e ainda 12 prêmios entre destaques para coreografias e incentivos a montagens de espetáculos e manutenção de grupo.
- 5. Aspásia Mariana (Cia do Barulho e Artelaria Produções) Diretora no núcleo de sapateado da Artelaria Produções e da Companhia do Barulho. Aluna do Curso Técnico em Dança do Senac / IACC / Secult, integrante do grupo de estudos em dança do Alpendre, faz parte do Projeto Dançando na Escola realizado pela Vila das Artes e Prefeitura de Fortaleza onde atua como arteeducadora e é atuante na dança desde 2000.
- 6. Thatiane Paiva (CTD) Editora da Revista OLHARCE A Revista de Dança do Ceará, publicação da Bienal Internacional de Dança do Ceará. Membro fundadora do Coletivo Auê de Linguagens Integradas. Aluna do Curso Técnico em Dança do Ceará (Senac/IACC/ Secult), integrante do grupo de estudos em

dança do Alpendre, bailarina da Cia. Vatá, Mestre em Linguística pela UFC, professora de Percepção Corporal do Coral da UFC e da APAE-Eusébio. Movimento contra a Política do Descaso Fórum de Dança do Ceará 6

- 7. Gerson Moreno (Cia Balé Baião de Dança Contemporânea) Pedagogo, arteeducador, ator-dançarino, coreógrafo formado pelo Colégio de Dança do ceará, idealizador e diretor da Cia Balé Baião de Itapipoca (pioneira em dança cênica no interior), curador do Festival de Dança do Litoral Oeste e atual presidente da Associação de Artes Cênicas de Itapipoca (AARTI). Pesquisa e produz dança há 20 Anos na região do Vale do Curu, Litoral Oeste do Ceará.
- 8. Silvia Moura (CEM) RG 2000010016547 Atuando na dança desde 1976 como bailarina e a partir de 1982 como professora, e de 1988 como Coreógrafa. Diretora do EMCRISE Cia. de Teatro e dança de 1988 a 1999, Diretora do CEm- centro de Experimentações em Movimentos de2002 a 2009. Coordenadora do Projeto TERÇA se Dança desde 2003 com parceria com o SESC Fortaleza. Fui Presidente da FESTA (FEDERAÇÃO DE TEATRO AMADOR) nos anos de 1992 e 1994. Faço parte do Coletivo ARTELARIA desde 2006. Participei do MOVIMENTO GEPEDANCE primeiro movimento de grupos independentes do Ceará. Formada pelo Colégio de Direção IACC Como Atriz (1997) e Pelo Colégio de Dança Como Coreógrafa (1999). No momento é aluna do Curso Livre de ARTETERAPIA. Desde 2007, é uma das articuladoras da Bienal de Dança do Ceará. Tem três filhas, das quais, duas são alunas de dança e uma, de arte circense.
- 9. Rosa Primo RG: 8909002010636 Doutoranda, com estágio no Curso de Dança da Universidade Paris VIII, e mestre em Sociologia pela UFC. Jornalista e professora no curso de Belas Artes da Unifor, na Especialização em ArteEducação da Fa7, Fanor, FGF, Curso Técnico em Dança e Curso Dança e Pensamento (Vila das Artes).
- 10. Rosana Pinheiro RG94002373279 Bailarina-criadora, professora de danca, formada pela primeira turma do Colégio de Dança do Ceará, bacharel em dança contemporânea pela faculdade de artes de Amsterdam.

- 11. Rubens Lopes (companhia anagrama) Iniciou seus estudos em dança desde 2004 e em 2005 foi aluno da primeira turma do CTD do Senac / IACC / Secult. Diretor da Cia. Anagrama e bailarino da Cia. dos Pés Grandes. Graduando em Publicidade e Propaganda. Estagiou na biblioteca do Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção onde também fez parte de grupo de estudos.
- 12. Amanda Queirós RG 98002136610 Jornalista especializada em Dança e Políticas Culturais com atuação desde 2006 na imprensa cearense. Bailarina há 20 anos, tendo sido formada pelo Colégio de Dança do Ceará (2002) e pelo Curso Dança e Pensamento (2009). Atualmente, faz mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.
- 13. Thaís Gonçalves Professora e pesquisadora de dança, bacharel e licenciada plena em Dança pela UNICAMP Universidade Estadual de Campinas. Ministra aulas no Projeto Dançando na Escola (Vila das Artes/Prefeitura de Fortaleza), no Curso Técnico em Dança, na pós-graduação em Dança e Educação da Faculdade Marista e da Fanor. Mestranda em Políticas Públicas e Sociedade pela UECE Universidade Estadual do Ceará, onde pesquisa a interface entre dança e políticas públicas. Editora da OlharCE A revista de dança do Ceará (ISSN 1984-2384), publicação da Bienal Internacional de Dança do Ceará, onde também atua como coordenadora de comunicação. Movimento contra a Política do Descaso Fórum de Dança do Ceará 7
- 14. Marina Carleial Inicia estudos em dança clássica, em Fortaleza, no ano de 1989. Realiza a formação técnica através do Colégio de Dança do Ceará (2001-2002). Participa como bailarina do I Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, em Salvador/BA (2002). Em 2003, propõe o espetáculo Música para as Rosas e trabalha com o Projeto de Extensão Vixe! Grupo de Dança (Psicologia/UFC). Trabalha com o coreógrafo francês Rachid Ouramdane em uma residência coreográfica e produz o espetáculo LIMITES em 2004. Forma-se em Estilismo e Moda (2006 / UFC). Foi presidente da ProDança. Em 2007 e 2008, reside na Cidade do México onde participa do Encontro Internacional de Dança José

Limon e realiza especialização em Arte Mexicana pela Universidad Autonoma de México (UNAM).

- 15. Joubert Arrais RG 93025001604 SSP/CE Jornalista cultural, crítico-pesquisador de dança, artista-dançarino e mestre em Dança pelo Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDanca/UFBA). Atua como artista, em Fortaleza, desde 1997. Escreve na imprensa cearense, desde 2003, como colaborador não-remunerado. Nos últimos três anos, participa de projetos de cunho artístico acadêmico no Brasil e no Exterior.
- 16. Graça Martins (Grupo Tablado) RG 2000010372912 Professora, dançarina, coreógrafa. Fundadora e diretora do tablado, tesoureira da Comissão Cearense de Folclore. Atuante na dança desde a década de oitenta. Integrante e fundadora do Fórum de Dança do Ceará. Articuladora da Bienal Internacional de Dança. Historiadora formada em letras e especialista e cultura folclórica aplicada.
- 17. Jota Junior Santos RG 94018009261 SSP/CE Iniciou atividades em 1997 no Instituto Dragão do Mar, integrou a Produção do Colégio de Dança do Ceará (2001 a 2003) e é membro fundador da ProDança. Desde 2001, executa trabalhos de produção com os principais grupos e artistas de dança de Fortaleza. Em 2008, produziu o Projeto Quarta em Movimento pela SECULTFOR. Atualmente é articulador cultural da Associação Dança Cariri em Juazeiro do Norte/CE.
- 18. Alysson Amancio (Alysson Amâncio Cia. de Dança) RG 96029100784 SSP/CE Formado pelo Curso Superior de Licenciatura em Dança da UniverCidade/RJ (2006) e pelo Colégio de Dança do Ceará (2003). É Professor no Curso de Artes Cênicas na Universidade Regional do Cariri –URCA (2008) e no Curso de Educação Física da Universidade Vale do Acaraú- UVA (2008 e 2009). Há três anos, atua na região do Cariri como artista e articulador cultural. É Diretor e Coreógrafo da Alysson Amâncio companhia de Dança e Presidente da Associação Dança Cariri.

19. Heber Stalin (Cia. dos Pés Grandes) RG 95002656104 Diretor Geral da Companhia dos Pés Grandes, integrante fundador da Companhia do Barulho, formando em pedagogia pela Universidade Estadual do Ceará. Formado pela primeira turma do Curso Técnico em Dança e do curso de extensão da UFC e Vila das Artes - Dança e pensamento. Articulador da Bienal Internacional de Dança. Atuante na dança desde 2000.

20. Ariadne Filipe (Cia.Etra) Movimento contra a Política do Descaso Fórum de Dança do Ceará 8

21. Liduína Lins - RG 891002018401 e CPF 48472813-49 Produtora e gestora cultural. Recentemente integrou a equipe de coordenação da Escola Pública de Dança da Vila das Artes - Prefeitura de Fortaleza. Atuou como coordenadora pedagógica do Programa em Gestão Cultural para secretários e gestores de cultura do interior do Ceará, através da Unifor, realizado pela Secretária de Cultura do Estado. Na dança roteirizou e dirigiu o curta - vídeo dança "ponto final..." - e participou como intérprete do projeto San Pedro que resultou no vídeo dança e revista de mesmo nome. É integrante do Núcleo de Estudo em Dança do Alpendre. Atualmente está como professora na pós-graduação "Comunicação e Cultura" da Fa7.

22) Leila Maria de Andrade Filgueira RG 93002196328 SSP/CE Bailarina e professora. Formada pelo Colégio de Dança do Ceará em 2002. Atua na área desde 1994. Atualmente professora da disciplina Cinesiologia Aplicada a Dança do Curso Técnico em Dança.

- 23) Jacqueline Peixoto (Cia. Datê)
- 24) Neiliane Felipe
- 25) Rafael Abreu
- 26) Ivonildo Araújo

- 27) Sylvia Sousa RG: 99002015195; CPF: 34695087391 Integrante do Núcleo de Dança do Alpendre; Aluna do Curso Dança e Pensamento (Escola de Dança Vila das Artes); Pesquisadora em dança contemporânea
- 28) Eliana Madeira CPF 064 885 877-49 Professora de Educação Física e de Dança Contemporânea, Pós Graduada em Pedagogia da Dança em Colônia, Alemanha, 30 anos de atuação como Pedagoga em Dança; Atuação recente julho e setembro de 2009: Professora do Módulo Introdução à Análise do Movimento para o Curso Técnico em Dança IACC-Secult-Senac introdutora da dança contemporânea no Ceará nos anos 80.
- 29) Possidônio Teles Montenegro. RG 200300920813. Bailarino e professor de dança. Formado pelo Colégio de Dança do Ceará (2000, 2001). Atuando na área desde 1997.
- 30) Daniel Pereira dos Santos RG 2005009191870 Aluno da segunda turma do Curso Técnico em dança, aluno de licenciatura em teatro pelo IFCE, atuante em dança desde 2007.
- 31) Andreia Pires RG 2000008001651 Integra a Cia. Datê / Aluna do Curso Técnico em Dança do Senac / IACC / Secult , Graduada em Artes Cênicas, responsável pelo projeto "No passo do Trilho".
- 32) Thiago Braga RG 99012047340 Aluno da segunda turma do curso técnico em dança, ex-integrante do grupo CEM, formado no Curso de arte Dramática da UFC na turma de 2007. Movimento contra a Política do Descaso Fórum de Dança do Ceará 9
- 33) Roberta Bernardo Aluna da segunda turma do Curso Técnico em Dança, formada no Curso de Arte Dramática da UFC na turma de 2007, ex-integrante do Centro de Experimentação em Movimento, Arte-educadora em dança através do Projeto da Prefeitura Programa de assistência Básica ao Idoso.

- 34) Luiz Otávio Queiroz RG 99002221470 Aluno da segunda turma do curso técnico em dança, formado pelo curso de arte dramática da UFC na turma de 2007, concludente em Artes Cênicas do IFCE, integrante da Associação do Teatro vVitrine e integrante do Núcleo DOC- dança
- 35) Magno Pontes B. Bandeira RG 2002010015806 Bailarino da Companhia Passo d'arte e Companhia dos Pés Grandes. Aluno da 2ª. turma do Curso Técnico em dança, professor de dança, malabarista. Concludente em Educação Física pela FIC.
- 36) Maurilene Moreira (Cia. Ponto Dança) RG 2001010419380 Aluna da segunda turma do curso técnico em dança, cursa licenciatura em teatro pelo IFCE, começou a dançar no centro de experimentações em movimentos (CEM) em 2002 e atualmente divide a direção da companhia ponto dança criada com Tatiana Valente.
- 37) Emanuel Breno (Grupo Fuzuê e Artelaria Produções) RG 200002819110 Aluno da segunda turma do Curso Técnico em Dança, integrante do grupo Fuzuê, diretor do núcleo de circo da Artelaria Produções. Atuante na dança desde 2003.
- 38) Jocélia Ferreira Aluna da segunda turma do curso técnico em dança.
- 39) Fabiana Lima RG 96002092994 Aluna da segunda turma do Curso Técnico em Dança, bailarina professora de Ballet clássico e dança contemporânea, integra o quadro de professores do projeto dançando na escola realizando pela Vila das artes e Prefeitura, concludente do curso de extensão dança e pensamento, integrante da companhia de dança Jane Ruth e companhia do barulho. Atuante na dança desde 1999.
- 40) Tayana Meyre RG 2003010307872 Aluna do curso de licenciatura em teatro do IFCE, integrou o centro de experimentações em movimento. Atuante na dança desde 2007 e integra o grupo de pesquisa em dança do IFCE dirigido pela Monica Marçal.

- 41) Alexssandro Pereira RG 2002010419966 Aluna da segunda turma do Curso Técnico em Dança, professor de dança da escola de ballet Jane Ruth e aluno da escola de Ballet Gorette Quintela, integrante do núcleo de DOC —dança da Artelaria Produções, ex-integrante da Associação pro-criança e adolescentes de Horizonte (academia de artes Vânia Dutra) atuante na dança desde 2005 Movimento contra a Política do Descaso Fórum de Dança do Ceará 10
- 42) Patrícia Ferreira Cavalcante RG 2005002010440 Aluna da 2ª. turma do Curso Técnico em Dança, concluiu os Princípios Básicos de Teatro 2007. Exintegrante do Centro de Experiência em Movimentação, atuando na dança desde 2006.
- 43) Angela Souza RG:8912006000635 Dançarina-criadora-pesquisadora, não necessariamente nessa ordem, danço desde 1989, atuo no circuito artístico da cidade desde 1993. Fui aluno-coreógrafa do Colégio de Dança do Ceará (2000,2001 e 2002) e atualmente sou mestranda em Dança na UFBA e Pesquisadora do Rumos Dança do Instituto Itaú Cultural.
- 44) Márcio Medeiros da Costa RG- 98023003686 Bailarino e coreógrafo desde 2003, tem formação pelo Curso técnico de dança SENAC-CE, SECULT e Inst. Dragão do Mar em 2005, ingressando também em 2008 no curso de extensão Dança e Pensamento, realizado pela Vila das Artes e UFC.
- 45) Sâmia Bittencourt Artista desde 1993 atuando nas seguintes linguagens: dança, circo e teatro; diretora da Cia. CLE- Circo Lúdico Experimental; bailarina desde 1996 da Companhia da Arte Andanças.
- 46) Elane Fonseca RG 99021030293 Bailarina, performer e coreógrafa. Iniciou seus estudos em dança através da EDISCA, formou-se na primeira turma do curso técnico em dança e atualmente integrante da Companhia Vatá e do coletivo AUÊ, atuando também como aluna do curso princípios básicos de teatro.

- 47) Wilemara Santos Barros (Cia. Dita) RG.2004002007642 Bailarina e assistente de direção artística da CIA DITA, professora residente do Curso Técnico em Dança. IACC- SECULT- SENAC. Formada pelo Colégio de Dança do Ceará.
- 48) Tatiana valente Amaral (Cia. Ponto Dança) RG 98030011418 Iniciou-se na dança contemporânea no Centro de Experimentações em Movimentos em 2002 até 2008; concludente da I turma do Curso Técnico em Dança; cursa Ciências Sociais na UECE; Professora do projeto Dançando na Escola e atualmente é codiretora da Cia. PONTO DANÇA.
- 49) Mônica Rêgo Maciel (Grupo N infinito) Professora e pesquisadora de dança, integrante do Grupo N infinito, professora do programa Dançando na Escola (Vila das Artes-SecultFor), aluna do curso Dança e Pensamento (Vila das ArtesSecultFor), Engenheira de Pesca (UFC) e Educadora Ambiental(UECE).
- 50) Joalano Paulino RG: 2004099042421 Aluno do Curso Técnico em Dança do Ceará (Senac/IACC/ Secult), bailarino e professor de dança, ex-integrante da Associação pro-criança e adolescentes de Horizonte (academia de artes Vânia Dutra) atuante na dança desde 2004. Movimento contra a Política do Descaso Fórum de Dança do Ceará 11
- 51) Flávio Sampaio (Companhia de Dança de Paracuru)
- 52) Eveline Dantas Nogueira RG 97002116505 Pesquisadora de dança, dançarina, sapateadora e professora de sapateado, bacharel em Psicologia e mestre em Educação.
- 53) Cláudia Pires CPF:56725477372 RG:90004001481 Bailarina e professora de dança atuando desde 1987 com formação na Academia Helena Coelis e Colégio de Dança do Ceará. Graduada em Pedagogia com Especialização em Arte e Educação. Atualmente Coordenadora do Programa Dançando na Escola da Escola de Dança da Vila das Artes, Curadora e Diretora da Bienal Internacional de Dança do Ceará e Coordenadora da Academia de Dança 7 de Setembro.

- 54) Paulo José RG 94021003422 Presidente da Artelaria Produções e Coreógrafo do Núcleo de Doc-Dança. Aluno da segunda turma do Curso Técnico em Dança. Formado pelo Curso de Arte Dramática da UFC no ano 2000. Atuante na dança desde 2001. Professor de dança do grupo de criação em dança para a terceira idade, realizado pela Prefeitura de Fortaleza.
- 55) Carlos Antônio dos Santos (Grupo N Infinito) CNPJ 09 008 57/0001-29
- 56) Willian Deimyson Pereira da Silva-Integrante do CEM RG 200 401 03211 80 SSP CE
- 57) Liana Cavalcante Costa- Integrante do CEM RG 2001002338814 SSP CE
- 58) Lucas Amaro Campêlo -Integrante do CEM RG 2005009180445 SSP CE
- 59) Fernando Felipe Damasceno de Morais -Integrante do CEM RG 2002009114430SSP CE
- 60) Luis Carlos Passos de Castro-Integrante do CEM RG 2000010354779 SSP CE 5.

O Fórum

O Fórum de Dança do Ceará emergiu em 2003 em um ambiente de desejo e necessidade de organização da classe para vencer instabilidades conjunturais e para gerar ações que possibilitassem a expansão e qualificação do dança local.

Essa emergência foi potencializada por ações e articulações historicamente anteriores. Inicialmente a mobilização dos anos de 1997 a 1999 que culminaram na criação do Colégio de Dança do Ceará, ligado ao então Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, no mesmo ano. Mobilização detonada no 1ª Bienal de Dança do Ceará em um debate sobre Políticas Públicas para a Dança, que gerou reuniões entre diversos profissionais da dança e a criação da Comissão de Dança

do Ceará. Naquele momento o Ceará estava em sinergia com o movimento nacional da dança que estava se organizando. A Comissão construiu legitimidade e força política, para a "classe da dança", nunca antes vista na cidade: 23 grupos e/ou academias reúnem-se todas as quintas-feiras para trocar experiências e discutir projetos específicos que prometem sair do papel a partir da articulação nos âmbitos municipal, estadual e federal.

Outro co-fator de potência da emergência do Fórum ocorreu em 2001, por meio da iniciativa de um grupo independente local em articular encontros semanais entre os membros de companhias profissionais da dança, o que veio a se denominar Fórum de Ações em Dança1, dessas reuniões geraram-se ações que culminaram na produção de um dossiê sobre desenvolvimento dança da cidade nos últimos cinco anos, as expectativas dos coreógrafos, bailarinos e professores. O dossiê foi escrito coletivamente pelo grupo e foi divulgada para a sociedade via a realização do seminário, Dança- perspectivas e ações, entre os dias 13 e 17 de maio de 2002.

O seminário contou com a participação de convidados representantes de diversas instâncias públicas e privadas, como por exemplo, Luizianne Lins, Humberto Cunha e Angélica Falcão (representando Patrícia Gomes), com o objetivo de discutir alternativas e articulações possíveis para de expansão e o fortalecimento do "mercado de trabalho" para a dança no Ceará.

Posterior ao seminário, o grupo que compunha o Fórum de Ações em Dança cresceu e continuou se encontrando, novas ações foram promovidas, como o Ocupa-se2, com o objetivo de resguardar as conquistas na área da dança e ampliá-las, uma vez que o novo governador eleito, Lúcio Alcântara, que assumiria em breve.

Os membros do Fórum de Ações em Dança perceberam que o fórum estava estabelecendo uma identificação, mesmo que não propositadamente, com apenas um grupo de profissionais, em contraponto ao objetivo do Fórum que era ser um espaço aberto e agregador dos mais diversos sujeitos do meio da dança. Além disso, motivados pela intensa movimentação do Fórum Nacional de Dança que

se organiza para defender os interesses da área da dança diante do Conselho Federal de Educação Física - CONFEF, criou-se o Fórum de Dança do Ceará, em 2003. O Fórum de Dança do Ceará agrega professores, coreógrafos, dançarinos, produtores e pesquisadores em dança num espaço aberto de debates, com reuniões mensais e debates virtuais numa lista de discussão.

Desde sua emergência o Fórum de Dança do Ceará tem mantido uma atuação propositiva de ações e políticas públicas para a dança cearense, como também marcado presença nas discussões nacionais e internacionais em torna da dança. Atuou de modo consistente e engajado nas discussões sobre o projeto de lei que dava aos Conselhos de Educação Física a gerência sobre a atuação do professor de Dança.

Fórum de Dança do Ceará também tem atuado nas conquistas dos últimos anos para a Dança: mobilização para a efetivação da criação do Edital de incentivo a dança com as categorias de Pesquisa, teórica ou prática, Montagem e Circulação; criação do Núcleo de Dança no CDMAC (2003 e 2007); na criação do Edital Municipal, Projeto Quarta em Movimento; Festival Dança no Litoral, Sexta de Dança no CCBJ. No referente à formação: na criação do Curso de Habilitação Profissional Técnico em Dança (IACC, Secult e Senac), e nos projetos Dança e Pensamento e Dançado na Escola (Escola de Dança da Vila da Artes).

O Fórum de Dança do Ceará permanece reivindicando a criação de um Curso de graduação em Dança, a desburocratização das prestações de contas, reforça das ações de formação, incremento nos valores destinados a Dança entre outros. Portanto, as articulações continuam para que as ações se consolidem como políticas públicas.

1 Iniciada em outubro de 2001, o pequeno grupo, rapidamente se ampliou, cativando o interesse de vários profissionais do setor. Realizadas às quartasfeiras, no Alpendre - Casa de Arte, as discussões visavam descobrir respostas práticas às seguintes questões: como viabilizar novas produções? Como incentivar o surgimento de novos projetos de formação de platéia? Como favorecer a circulação de espetáculos? Que iniciativas podem somarse ao Colégio de Dança do Ceará? Como potencializar processos de pesquisa para coreógrafos independentes?(DIARIO DO NORDESTE, 29.04.2002). 2 Foi realizado no Alpendre - Casa de Arte, Pesquisa e Produção no dia 10 de dezembro de 2002, com objetivo de conseguir assinaturas para uma carta redigida pelos artistas e endereçada ao governador eleito, Lúcio Alcântara, ao futuro secretário de Cultura e aos futuros gestores de equipamentos culturais geridos pelo Estado - Instituto Dragão do Mar, Centro Cultural Dragão do Mar, Theatro José de Alencar e Museu da Imagem e do Som - explicitando as reivindicações dos artistas da dança.