



Produção artística, democracia e Estado:

*reflexões sobre diferentes perspectivas
governamentais para as artes¹*

Heloisa Marina²

-
- 1 As reflexões que aqui apresento foram extraídas de trechos da minha tese de doutorado: *Atriz-produtora de um Teatro Menor Latino-Americano: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística.*
 - 2 Professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas (DAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). E-mail: heloisa_marina@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo, me concentro em estudos que investigam diferentes perspectivas governamentais para o incentivo de produções artísticas, visando refletir sobre estratégias e motivações que conduzem a relação entre arte e Estado. Pondero, ainda, acerca das implicações decorrentes da interferência que a sociedade civil pode ter na formulação de políticas públicas para cultura, buscando problematizar como tais interferências colaboram, ou não, para o fortalecimento de uma abordagem democrática e participativa no desenvolvimento de ações artísticas.

Palavras-chave: *Produção artística. Políticas culturais. Estado. Democracia.*

ABSTRACT

In this article I focus on studies that investigate different government perspectives to encourage artistic productions, aiming to reflect on strategies and motivations that guide the relationship between art and the State. I also discuss the implications arising from the interference that civil society may have in the formulation of public policies for culture, seeking to question how such interferences contribute, or not, to the strengthening of a democratic and participatory approach in the development of artistic actions.

Keyword: *Artistic production. Cultural policies. State. Democracy.*

¿Cómo idear estrategias culturales encaminadas a una toma de conciencia, y a la comprensión y al respeto de las diversas culturas del hemisferio? ¿Cómo crear democracias culturales? ¿Cómo desarrollar instrumentos internacionales con fuerza legal para preservar y fomentar la diversidad cultural en el hemisferio? y finalmente ¿Cómo pueden los que formulan las políticas culturales integrar la cultura en las iniciativas de desarrollo? [...] Lo anterior cobra gran relevancia porque implica el diseño de una política compleja y multidisciplinaria que atiende a cerca de 350 millones de personas en América Latina y El Caribe, que tiene un fuerte nexo con los casi 50 millones de inmigrantes de origen latinoamericano en Estados Unidos y Canadá. (PIEDRAS, 2006, p. 13)

O Estado tem preponderância na constituição de mecanismos capazes de possibilitar o desenvolvimento artístico (produção, distribuição, fruição) das sociedades que controla. Por isso, a relação (econômica e política) entre produção artística e práticas estatais parece ser um tema de grande relevância tanto para agentes do campo quanto para a população de forma geral, a quem, em última instância, deve-se dirigir as ações culturais. Para entender os vieses pelos quais é possível travar diálogos e mediações entre a produção artística e o poder público, é importante discutir as maneiras como o Estado entende e valoriza as artes, pois é a partir desse entendimento que se traçam linhas de fomento. A reflexão que segue tem como objetivo ponderar acerca deste tema, tendo como perspectiva ideal a defesa de modelos de subsídio artístico que estejam em sintonia com as ideias de democracia cultural, pluralidade e inclusão. O artigo está fundamentado em estudos dedicados às políticas públicas para a cultura, os quais foram formulados a partir de contextos latino-americanos, europeus e estadunidenses. A conjuntura dos países centralizadores é considerada pois suas práticas artísticas e políticas constituem importante referência, influenciando

significativamente os modos de produção artística no âmbito latino-americano.

Uma série de estudos (BALME, 2015; EJE, 2011; LEE, 2005) apontam que nem sempre houve uma relação necessária entre Estado e desenvolvimento artístico e indicam que foi no período da Guerra Fria que tal relação se consolidou. Nessa época, os países que estavam preocupados em garantir certa hegemonia política, em nível internacional (como Rússia, Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra, França), aumentaram sua participação em assuntos culturais, em grande parte motivados pela necessidade de exercer soberania através de mecanismos que não gerassem hostilidades diplomáticas. Durante a Guerra Fria, tal preocupação não caracterizava a política dos países latino-americanos. No entanto, nos dias atuais a ideia de diplomacia cultural e o conceito de *soft power* surgem de forma acentuada em debates e textos dedicados a refletir a respeito de políticas públicas para a cultura em nosso continente. Tal abordagem é constantemente solicitada como fundamentação que torna justificável o financiamento público ao setor artístico. Leva-se em consideração, entre outras coisas, o poder de persuasão que a arte provoca, o impacto que ela gera no consciente e inconsciente social. Atentos a essa característica, muitos políticos por vezes se utilizam de plataformas artísticas promovendo-as não como política de Estado, as quais deveriam ser elaboradas em planejamentos de longo prazo e vinculadas a ações estruturantes de empoderamento da nação e dos cidadãos, mas sim como palanque para autopromoção. Ou seja, a influência que a arte pode causar no comportamento humano (esta é a ideia por trás do conceito de *soft power*) é tão reconhecível que certos políticos se apropriam de tal característica em proveito próprio, sem que, uma vez atingido seus objetivos pessoais, projetos no campo artístico sejam parte relevante de sua gestão.

Exemplos desse tipo de prática, que visa benefício particular, pode ser ilustrado por um caso que ocorreu em Florianópolis: trata-se do

evento Maratona Cultural. A iniciativa, inspirada na Virada Cultural de São Paulo e idealizada por produtores de Florianópolis, ganhou respaldo pela primeira vez quando Cesar Souza Júnior era secretário da cultura do estado de Santa Catarina. Atento à campanha para prefeito que iria empreender no ano de 2012, o então secretário apoiou de maneira contundente a proposta de evento multicultural, que levaria atrações diversas (teatro, música, artes visuais) a variados bairros da cidade. O evento, uma proposta que se fosse tomada como política de Estado poderia contribuir com o desenvolvimento artístico local,³ por ter sido realizado duas vezes seguidas nas vésperas da eleição para prefeito (com intervalo de seis meses entre a primeira e a segunda edição), e apenas mais duas vezes durante o mandato de Cesar Souza Júnior, deixou a desagradável sensação de ter sido apoiado pelo político unicamente com o objetivo de promover sua campanha. Essa sensação se agravou durante seu mandato, pois, uma vez eleito, o referido prefeito desarticulou diversas ações culturais de menores proporções solicitadas por agentes e artistas locais e nunca se disponibilizou a dialogar com as instâncias civis de representação cultural da cidade (como o Conselho Municipal de Cultura). A Maratona Cultural continuou existindo por persistência de seus idealizadores.

Se é possível afirmar que o Estado e representantes políticos se beneficiam das artes, é também verdade que outros benefícios são a eles gerados quando negligenciam a arte em seus modelos de governo. Com relação a este argumento e à noção da articulação estética em projetos políticos, é bastante pertinente a reflexão que faz a artista visual Maíra Ishida (2017):⁴

Eu acho que não é o caso de afirmarmos que os nossos governos desconhecem a importância da arte, poderíamos supor que eles não estão interessados em gerar

-
- 3 Posto que, ao descentralizar as apresentações, engajava uma parcela significativa da população nos dias em que ocorria.
 - 4 Arquivo pessoal da autora.

um *Estado do bem-estar social*. É também verdade que cada governo tem o que poderíamos chamar de uma “estética própria”. Essa estética vai muito além das artes, mas a transpassa. Pode se manifestar como política cultural, ou mesmo como política contra os artistas (não é à toa que o primeiro ministério a ser derrubado depois do *impeachment* de Dilma foi o da cultura, assim como os artistas foram os primeiros a se pronunciar contra o governo interino do Temer). Essa estética de Estado não se manifesta apenas na arte, ela também tem a ver com fechar a Paulista só para pedestres no domingo, apoiar o grafite etc. Às vezes o teatro faz parte do projeto estético do governo, assim como o grafite, às vezes simplesmente não faz, vai contra. O controle sobre a estética em governos totalitários, como os de Stalin e Hitler, por exemplo, impõe uma estética específica também para as artes. Quase podemos dizer que, em um ponto extremo, como em ambos casos, o projeto de governo é um projeto estético. Ambos ditadores expulsaram os melhores artistas, porque eles não faziam parte de seus projetos. Mas vai muito além disso, o Hitler tinha uma estética do belo, ele mandava matar as pessoas deformadas, ele adorava a arte clássica, uma coisa tem a ver com a outra. A arte é apenas um aspecto dentro do projeto estético de um governo. O caso do Dória diz respeito a uma política que tem um projeto estético claro, tanto é que o seu projeto de governo chama “cidade linda”, que quer dizer cidade sem mendigo, com canteiros limpos, sem camelôs na rua e sem grafites, sem parques para qualquer um. É um projeto de higienização. Mas isso não significa que ele negligencie a arte, ele é contra a arte de rua, contra o *teatro menor*, deliberadamente. O governo do Dória tem a estética do museu do *Louvre* e *Cirque du Soleil*, grandes espetáculos, *mainstream*. Arte para os seletos.

Essa postura estética de governos como a do ex-prefeito de São Paulo, Dória, no entanto, é mais propícia para gerar atitudes combativas e militantes por parte dos artistas. Isso porque, ao contrário do caso citado da Maratona Cultural, tal postura tende a negar explicitamente o fazer artístico, ou um fazer artístico plural e diverso, como esfera necessária da vida social e pública. As decisões governamentais, neste caso, refletem-se em limitação, imposição, descaso ou ausência de ações e políticas para o setor.

Retomando os estudos de Balme (2015, tradução nossa), os quais partem dos contextos europeu e estadunidense e ponderam a respeito do impacto que as políticas do pós-guerra tiveram sobre a relação entre arte e Estado, temos que foi nessa conjuntura que se iniciou:

[...] a era do artista, no lugar do diretor administrativo, cujos interesses não eram financeiros, mas ganho artístico. Olhando para trás, tendemos a esquecer o quão radical foi essa mudança do modelo de gestão comercial do teatro, para uma forma de entretenimento publicamente subsidiado. Na economia cultural, fala-se do modelo de bem-estar, para explicar essa abordagem ao financiamento da atividade cultural. Este deve ser visto como parte integrante da difusão de ideias social-democratas em todas as democracias ocidentais,⁵ que viram um envolvimento estatal muito maior em todos os aspectos da vida.

A compreensão da arte como parte dos bens básicos aos quais todos os cidadãos deveriam ter acesso, componente do pacote de bem-estar social citado por Balme, como visto, não nasce apenas do desejo que os governos europeus e estadunidenses têm de “instruir” ou “alimentar artisticamente” sua população. Articula-se, também, com um plano maior de soberania nacional,

.....
5 Em geral, quando teóricos europeus e estadunidenses usam o adjetivo “ocidentais”, se referem à Europa Central e aos Estados Unidos da América.

do qual as obras e ações artísticas são peças fundamentais. O que Balme aponta é que a preocupação em suprir a população com bens artísticos e culturais não foi desde sempre uma questão de Estado e que, quando esta compreensão para com as artes passou a existir, tal perspectiva tampouco era “pura”, pois se vinculava a interesses políticos, os quais eram alheios a questões sociais e artísticas propriamente ditas.

Diante do exposto, cabe a pergunta: seria possível traçar paralelos da perspectiva apontada por Balme (o vínculo entre arte e Estado sendo articulado em função de planos e estratégias de reconhecimento, imposição ou legitimidade governamental) entre cenários de países latino-americanos?

No concernente à relação entre arte e Estado no México pós-revolucionário (a partir de 1920), pode-se mencionar uma compreensão correlata a esta recém citada. Obviamente, o posicionamento e as políticas artísticas traçadas no cenário de um país que havia recém atravessado uma guerra civil, na busca por estabelecer processos democráticos em seu modelo de governabilidade, serviriam às demandas específicas e locais. Ou seja, tinham características bastante distintas das dos países abordados pelo professor Balme (2015), já que se trata de outra época, outra composição político-social e, particularmente, de um processo revolucionário que combinou nacionalismo e divisão da riqueza da terra como principais palavras de ordem.

Em comum, porém, encontra-se a perspectiva de que a atividade artística, especialmente a produção e difusão de obras, é fundamental para construir a imagem e identidade de uma nação e reverberar esta imagem no exterior (BALME, 2015) ou internamente junto à população local (EJEA, 2011), que no caso do México era dispersa e multiétnica. Num contexto de pós-revolução mexicana, portanto, as políticas para as artes foram elaboradas com o intuito de gerar discursos unificantes e desencadeadores de reconhecimento e valorização de uma identidade nacional.

Acrescente-se a isso, segundo Ejea (2011, p 74), a característica de que “[...] el desarrollo de las políticas culturales en el México pos-revolucionario son parte importante de un proyecto político que busca fundamentos de legitimidad para su permanencia” e que, portanto, são “[...] parte integral del proceso de legitimación del proyecto ideológico y simbólico de los gobiernos posrevolucionarios”. (EJEA, 2011, p. 77) Nesse sentido, as artes são associadas a um projeto de nação que, operando através de políticas que vinculam arte a projetos educacionais, almeja dar legitimidade ao governo que assume o poder. A valorização da mexicanidade, por exemplo, se alinha ao modelo de discursos nacionalistas, empregado por diversos governos em distintos países e épocas, o qual se constitui como arma poderosa de unificação e planificação de uma nação, tendo em vista que apela a um sentimento de pertencimento. É um modelo de discurso que, em diferentes situações históricas, reverberou de maneira contundente na população para a qual se dirigia, ainda que vinculasse a política cultural aos interesses particulares dos dirigentes e donos do poder. Ejea (2011, p. 78) afirma que, diante da necessidade de gerar reconhecimento e legitimidade, no governo pós-revolucionário de Obregón em 1920:

La educación y la cultura [...] constituían dos valiosos instrumentos para extender el contenido ideológico del proyecto triunfador. Éste consistía en tres elementos centrales: revolución, reconstrucción nacional y renacimiento artístico. En el ámbito cultural se puso énfasis en la relación entre revolución y renacimiento artístico, amén de reconocerse la gran riqueza autóctona nacional y su integración con el mundo moderno del arte a través de la exaltación de la raza generadora de un nuevo espíritu. El mestizaje racial y cultural, además, fue concebido como el instrumento para ponerse al día en el proceso evolutivo de la cultura occidental, la superación ‘[...] a través de la raza cósmica y con ello desterrar al imperialismo económico e intelectual anglosajón’. (AZUELA, 2005, p. 49 apud EJEA, 2011, p. 78)

No período histórico analisado por Ejea, a forma como o Estado se apropria das artes encontra entrelaçamentos com a ideia de poder sutil (*soft power*): a arte como veículo necessário para continuidade e afirmação das conquistas políticas.

Assim como no México, as políticas públicas do Brasil passaram de um estado de negação ou ignorância a respeito da relevância do setor cultural, para uma compreensão instrumental nacionalista. O pesquisador de políticas culturais Antonio Rubim (2007) sugere que apenas a partir da década de 1930 é que passou a existir algo que possa ser denominado como política pública para a cultura no Brasil. Segundo o autor, faz parte da tradição brasileira, além da ausência, o desenvolvimento autoritário e vertical da relação entre Estado e arte: “A gestão inauguradora de Vargas/Capanema cria uma outra e difícil tradição no país: a forte relação entre governos autoritários e políticas culturais nacionais que irá marcar de modo substantivo e problemático a história brasileira”. (RUBIM, 2007, p. 105) Brasil e México, portanto, guardam heranças nacionalistas e totalitárias no desenvolvimento de suas políticas culturais: “el sentido vertical del poder del Estado marca el perfil de la política cultural [...] En este sentido, las directrices de las políticas educativa y cultural están enmarcadas en los intereses del Estado corporativo-clientelar, [...]”. (EJEA, 2011, p. 75)

Ejea cita ainda que no México, o papel que o Estado atribuía à arte destinava ao setor uma associação demasiadamente estreita com a educação. Ora, a compreensão dos sucessivos governos que assumiram o poder entre 1924 e 1940 era de que através da educação massiva é que os ideais governamentais poderiam ser introjetados na população:

El papel protagónico ya no lo jugaría una cultura humanista encaminada a fomentar valores universales, sino una cultura concebida como el ámbito de integración nacional y dirigida a resolver sobre todo problemas

técnicos [...]. Uno de los elementos centrales fue el énfasis puesto en la cuestión rural: los maestros no eran más los enviados para promover los valores del arte y la cultura, se volvieron agentes de difusión de las ideas del gobierno en su búsqueda de soluciones para el campo. (EJEA, 2011, p. 80)

Tanto nos casos dos países latino-americanos citados quanto na perspectiva europeia e estadunidense do pós-guerra encontram-se fortes traços de uma apreensão utilitarista da cultura (arma de legitimação e representação nacional ou de grupos políticos, setor de crescimento econômico, entre outros). É interessante notar as diferentes tônicas dessa utilização, haja vista que ela interfere nos desenvolvimentos estéticos da criação teatral. Ou, como propõe Ishida (2017), a arte será articulada com o plano estético da política empregada, que não se limita apenas às artes. Na Europa, Rússia e EUA havia uma necessidade de imposição internacional, que tornava interessante e necessário grandes shows, obras de grande impacto visual ou de proporções monumentais. Através da excelência técnica, virtuosismo e grandiloquência é que o Estado entendia que poderia gerar maior impressão, efetivando sua presença nos países rivais (lembramos que, nesses casos, a arte operaria como marca/identidade de uma nação). Talvez seja por isso que quando eu penso em referências internacionais de teatro e dança lembro, na maioria das vezes, de espetáculos que apresentam tais proporções (Ballet Bolshoi, Pina Bausch, Le Théâtre du Soleil, Societàs Raffaello Sanzio – organizações fortemente amparadas por financiamento público). O mesmo ocorre com o movimento muralista no México, que, por suas arrojadas estruturas, se institui como marca da arte mexicana, um dos seus grandes produtos culturais para exportação.

No Brasil, poderia ser mencionado o Carnaval como produto cultural que agregou valor para internacionalização do país. Pode-se perceber que o foco da arte brasileira é mais identificado com o

campo da música e que o nosso lugar na divisão social mundial da cultura é, ainda, o do exótico. Sabidamente, a estética do exótico, que é a que melhor nos “vende” no exterior, remonta ao tempo da colonização, o olhar dos continentes dominadores. Essa construção externa da imagem de Brasil é reforçada pelos produtos culturais que aqui se criam, que nos afirmam como o *outro*, o pobre, o sensual. E, é claro, a reiteração internacional e a aceitação das estruturas culturais nacionais desse olhar vão na contramão da construção de uma autoimagem de país soberano.

Até o momento, citei algumas das perspectivas que historicamente têm norteado as políticas estatais para a cultura, refletindo a respeito do lugar que ocupa a arte como componente de planos, metas e estratégias para políticas públicas. Resumidamente, os vieses políticos que abordei entendem a arte como:

- A. mecanismo de empoderamento sutil de uma nação frente às outras (estratégia de diplomacia internacional);
- B. mecanismo de *marketing pessoal* para políticos;
- C. projeto estético que ultrapassa o campo artístico;
- D. instrumento de apoio educacional, geralmente atrelado à propagação das ideologias próprias de um grupo ou partido.

Esses aspectos se vinculam entre eles dando suporte, por vezes mais, por vezes menos, um ao outro. Sendo assim, podem ser complementares e não são necessariamente excludentes. Gostaria de mencionar, ainda, outras abordagens que, a nível estatal, têm se formulado quando se trata de justificar a necessidade e importância social das artes:

- A. a percepção de que as artes possuem *valor universal*, geralmente atrelado à concepção de belas artes, com viés mais elitista;
- B. a definição da arte como componente de serviços relacionados ao bem-estar social;
- C. a arte como fator de desenvolvimento econômico.

É bastante comum escutar de gestores, produtores e artistas referências aos países europeus como exemplo de melhor articulação, por parte do Estado, com as questões que envolvem o setor artístico. Ou seja, há um entendimento generalizado de que os governos europeus, muito mais que os latino-americanos, compreendem a relevância de se investir em arte e cultura. A percepção é a de que nossos antigos colonizadores já superaram a ignorância a respeito da necessidade social da arte e, portanto, ela faz parte dos serviços mínimos que o Estado deve preocupar-se em oferecer à população, sendo considerada um elemento fundamental na composição das políticas que advogam o *Estado do bem-estar social*. Nem sempre tais percepções, de fato, surgem de um conhecimento detalhado das complexas situações de cada país no que se refere a financiamento cultural. Pode-se dizer que constituem parte de um imaginário que reforça a condição do olhar colonizado.

Em todo caso, não é equivocada afirmar que em alguns países europeus existem políticas através das quais se reconhece que a condição da cultura é especial: dada a sua importância e significado, ela não deve ficar à mercê das lógicas de mercado. Tal entendimento encontra sua culminação naquilo que na França foi batizado de *exceção cultural*. Ejea (2011, p. 57-58) menciona que, justamente no caso francês, o Estado se posiciona como produtor direto da cultura:

Una cuestión relevante en este caso es que los incentivos a la cultura rebasan el mero apoyo económico y se ha creado toda una política, que parte de la base de considerar al sector como una “excepción” dentro del campo económico y legal. Así, la “excepción cultural” es una premisa de política general dirigida a proteger la cultura francesa de los embates y de los vaivenes económicos, dando a los creadores, a las manifestaciones culturales y a las instancias culturales un trato singular dentro del régimen económico, fiscal y legal con objeto de que pueda desarrollarse con solidez.

Mais adiante, Ejea traça observações que deixam claro que a ideia de “exceção cultural”, na França, também se vincula à destinação governamental para a cultura apontada por Balme (2015): a percepção de que o setor é estratégico no âmbito das diplomacias internacionais do país, sendo uma forma de marcar sua “presença no mundo”. A França, afirma Ejea (2011, p. 58), persegue através da cultura “[...] el fortalecimiento de las relaciones con otros países, propósito que no se circunscribe únicamente al tema cultural, sino que se extiende a aspectos económicos y políticos [...] en muchas ocasiones con un ánimo intervencionista o expansionista”.

Os discursos sobre financiamento cultural que predominam nos países europeus afirmam a nacionalidade e os referentes culturais europeus como civilização. Assim, pode-se perceber que a produção cultural constitui elemento de consolidação do projeto político que proclama o lugar da Europa como centro da cultura do mundo. Isso não constitui uma prática nova, já que durante mais de dois mil anos esse tem sido um componente importante no exercício do poder continental. É isso que explica a compreensão do financiamento da arte como estratégia nunca bem desenvolvida pelas forças políticas colonizadas nos quinhentos anos de experiência do Brasil. Nas negociações entre metrópole e colônia raramente cumpriram um papel político significativo as práticas culturais desta última, porque as elites coloniais sempre partiram do princípio subalterno de que a cultura da metrópole seria a mais importante.

Já o projeto político europeu dos pós-Guerra Fria, reafirmado em linhas gerais pelo Parlamento Europeu, estimula ações de valorização cultural através das quais os estados membros tratam a cultura como um bem necessário ao qual a população precisa ter acesso. Posicionada, assim, lado a lado (embora não em pé de igualdade), com setores como saúde, educação e moradia.

Ou seja, se o Estado, em muitos contextos, tem se apropriado da cultura para estruturar políticas de legitimidade, reconhecimento

e também de valorização e expansão nacional, há, nesse mesmo pacote governamental, a compreensão de que o cidadão culto (aquele que usufrui e desfruta as artes) é um cidadão mais pleno, mais completo, mais integrado ao aspecto humano da vida cotidiana. E aqui encontramos a última apreensão estatal mencionada até o momento: da arte como valor humano universal.

O perigo destes últimos entendimentos citados, alertam alguns teóricos, é a visão paternalista do Estado frente à cultura e frente aos cidadãos, pois, uma vez desvinculada de lógicas comerciais, resta ao Estado a função de definir qual é a *arte* que deve ou não ser financiada para o *bem-estar social* de sua população. O Estado se torna, assim, regulador da cultura, estabelecendo as diretrizes para sua produção. Sobre este aspecto, no contexto inglês, a investigadora Lee (2005, p. 290, tradução nossa) conta que:

O mercado, agora o patrono mais influente das artes, era geralmente considerado uma ameaça e acreditava-se que, se os artistas perseguissem o sucesso de mercado, isso seria à custa de seu próprio gênio. Essa visão foi fortemente apoiada pelo governo britânico do pós-guerra e pelo Conselho de Artes. Com o pressuposto de que as artes tinham valores universais, identificaram um dos objetivos primordiais da política artística como a disseminação das artes para as pessoas, e isso foi conceituado como ‘o melhor para a maioria’ (Redcliffe-Maud, 1976). Embora a autonomia dos artistas fosse tida como um pré-requisito para a produção artística, o papel do público foi, em grande parte, confinado a apreciar as obras de arte que lhes foram apresentadas. Se não o fizessem, precisariam ser mais incentivados, persuadidos e educados [...]. Portanto, uma das questões mais importantes para a política e gestão das artes dizia respeito a como remover as barreiras geográficas, psicológicas, econômicas e educacionais que privavam as pessoas de consumir as artes.

A partir do comentário de Lee, surgem duas críticas importantes: a primeira recai sobre a mencionada compreensão do valor “universal” da arte, que leva à discussão já tão desgastada a respeito de qual arte merece ser subsidiada, conformando embates entre as concepções de cultura popular, erudita, de vanguarda e industrial; a segunda diz respeito a como o público, aquela parcela dos cidadãos que não é nem o artista nem o político, interage, ou não, com as decisões que influenciam o campo da produção artística. No terreno das políticas públicas, essa interação é extremamente relevante e complexa: se por um lado existe a preocupação de que a arte não seja reduzida à lógica de mercado (estimular a produção somente daquilo que vende bem), por outro, as instâncias políticas, baseadas em ideais democráticos, deveriam contemplar a diversidade e heterogeneidade da sua localidade, levando também em consideração o que opinam os cidadãos (sejam eles artistas ou não) a respeito das realizações artísticas que são estimuladas com dinheiro público. E aqui cabe também questionar: mas se essa abertura à opinião pública fosse levada em conta, continuaria existindo apoio público às artes em seus aspectos de diversidade e criticidade?

Estas duas problemáticas estão diretamente relacionadas, pois, quando não há interface com a população (classe artística ou não) na definição das diretrizes que devem nortear os financiamentos públicos às artes, essa definição fica restrita aos que estão no comando do poder e aos seus entendimentos a respeito da relevância que tem o campo. Como visto, esse entendimento varia muito e é muitas vezes impulsionado por motivações particulares, como a autopromoção na esfera política, ou pelo rechaço a uma parcela significativa da classe artística (que é o movimento que viemos acompanhando no Brasil nos últimos anos). Considerando que os recursos estatais são finitos, o questionamento acerca do tipo de projeto artístico que deve ser financiado com recursos públicos é um questionamento que não encontra, nunca, uma resposta definitiva. É um tema que, no entanto, deve ser constantemente debatido,

tanto por agentes definidores das políticas públicas quanto por artistas e demais cidadãos.

A interferência da opinião pública não pode ser desconsiderada, ainda mais quando se parte do entendimento de que a arte subsidiada pelo Estado deve retornar, de alguma forma, à comunidade que a financia através de impostos. Mas essa mesma comunidade pode opinar que seja plausível impor limites ao trabalho artístico. De fato, no Brasil esse tipo de interferência da população tem sido cada vez maior e conduzido, inclusive, a uma série de censuras a apresentações e ações de cunho artístico-cultural. Ejea (2011, p. 132-133) menciona que no México um dos grandes problemas que existiu no ínterim dessa relação entre Estado, cidadãos e artistas foi justamente o da censura: “Como es evidente, los límites y contenidos de la promoción del gobierno dependen no nada más del pragmatismo que la economía establece, involucran también los valores y la moral que la sociedad predica”.

Há, ainda, a perspectiva do desenvolvimento econômico que defende a promoção da arte tendo em vista sua capacidade de contribuir com a prosperidade financeira de seu país ou localidade. No que diz respeito a esta abordagem, Hill, O’Sullivan e O’Sullivan (2003) dizem que é plausível afirmar que a justificativa econômica para as artes, no âmbito das políticas públicas, ganhou corpo e importância justamente por ser uma forma de rebater os argumentos que acusam o Estado de ser legitimador do setor. As pesquisadoras sugerem que os políticos encontram no discurso economicista uma forma de resguardo que “talvez se deva ao medo de parecer elitista ou paternalista ao defender o efeito de melhora das artes sobre o eleitorado”. (HILL; O’SULLIVAN; O’SULLIVAN, 2003, p. 17, tradução nossa) A falta de participação do público a respeito da escolha do tema artístico, decorrente da intervenção primordial que o Estado exerce quando se constitui como principal financiador das artes, leva à crítica que Lee (2005) faz quando

sustenta que neste modelo de subvenção o Estado relega ao público um papel passivo.

Frente aos dilemas expostos a respeito da participação popular na definição de políticas públicas para a cultura, cabe ainda mencionar um último exemplo de abordagem com relação ao subsídio às artes. Trata-se das práticas estadunidenses com as quais operam as empresas sem fins de lucro no modo como apresentado pelo consultor administrativo Peter Drucker. Ao mencionar certas características do modelo de tributação dos EUA, Drucker (1994, p. 92, grifo nosso) comenta que:

Mis amigos europeos siempre señalan cuán bajo es el índice de tributación norteamericano. Yo les respondo que se equivocan, porque entregamos voluntariamente otro 10% de PBN para obras que en Europa no se hacen en absoluto [...], o bien son dirigidas por el gobierno sin que el individuo tenga voz ni voto en la asignación de fondos.

Dudley Hafner:

[...] Ante todo, el tipo de campañas que llevan a cabo la American Heart Association, el Ejército de Salvación o las Girl Scouts permite que la gente tenga una participación comprometida, lo cual resulta importante *porque se convierten realmente en defensoras de la entidad*. El segundo punto, que también considero exclusivo de los Estados Unidos, es el hecho de que la donación caritativa constituye una fuerza dentro de la libertad propia de una democracia, en pie de igualdad con el derecho de reunión, el de sufragio, o el de libertad de prensa. Es otro modo de expresarnos en forma muy, pero muy enérgica. El contribuyente no se considera partícipe del programa oficial de asistencia social del gobierno, pero si interviene en una actividad del Ejército de Salvación o en el programa de Visiting Nurses participa en él.

Drucker (1994) defende que o cidadão estadunidense tem o hábito e a consciência de destinar parte de sua renda particular a algum tipo de causa social e que esta prática é possível em função da menor carga de impostos que recai sobre ele.⁶ Para o administrador estadunidense essa característica é válida na medida que torna este cidadão um ser comprometido, envolvido, afastando-o do criticado *estado de passividade* frente aos acontecimentos sociais.

Entretanto, no que diz respeito à política cultural americana, Ejea (2011, p. 63) menciona que esta se ampara num modelo de desenvolvimento cultural que está alicerçado na existência de “[...] grandes y sólidas fundaciones privadas o de gobiernos estatales que no están centralizadas. En conclusión, la política gubernamental dirigida a la cultura no es la del Estado productor directo (caso francés), sino la del Estado promotor indirecto”. Os estudos de Ejea são relevantes, pois segundo ele, diferentemente do que propõe Drucker, não é verídico afirmar que exista uma notada falta de intervenção do Estado no que concerne a questões artísticas: “Pregonar que el gobierno estadounidense no tiene una política oficial en materia cultural es un artificio retórico destinado a ocultar el intervencionismo cultural tanto interno como externo” (p. 66).

Além de relativizar a ideia de que o governo estadunidense estabelece uma interferência mínima nas políticas culturais, o contra-argumento à lógica de financiamento apresentada por Drucker (1994) advogará que ela se configura como modelo de livre mercado. Isto porque, para encontrar doadores (ainda que de uma causa reconhecida como socialmente importante) é necessário recrutar pessoas, vendendo o seu produto cultural no mercado das causas sociais. Ou seja, incorporar no processo de financiamento artístico uma cultura que entende como justificável apenas práticas que se baseiam na conquista de espaços a partir da aceitação

.....
6 Aqui é importante fazer a ressalva de que Drucker não apresenta dados a respeito do percentual da população que se envolve em projetos sociais e nem sua faixa de renda, classe, origem étnica e gênero. Deixando espaço para questionar-se a abrangência dessa prática cidadã, no seio de uma população tão heterogênea como é a estadunidense.

de um público preocupado em aportar recursos ao campo artístico. Chegamos, assim, ao questionamento, até que ponto essa perspectiva não remonta à ideia comercial de produção?

Se a lógica das fundações sem fins de lucro criadas para amparar causas sociais não se baseia na maximização do lucro, ao ter que competir por doadores, entretanto, cai numa espécie de mercado direto, incorrendo no risco de não ter reconhecida sua relevância por parte de uma população massiva. Sendo assim, parece justo que seja o Estado que tenha que decidir, pois é apenas a partir de uma visão estatal e pública para as artes que se pode estabelecer e legitimar a importância dos projetos artísticos que não pertençam ao *mainstream*. Será mesmo?

Essa discussão é altamente relevante pois objetivo refletir sobre modelos de subsídio artístico que estejam em sintonia com as ideias de democracia cultural, pluralidade e inclusão. Não necessariamente um público massivo, que aporte diretamente à cultura, terá esse mesmo desejo. A criação estética que necessita de doações da sociedade civil poderia ficar, então, à mercê de um modelo “comercial”. O Estado, porém, tampouco é necessariamente democrático e aberto a políticas participativas. A crítica ao modelo estadunidense, que vê na ausência de uma participação sólida do Estado em assuntos artísticos a redução desta produção à lógica de mercado, ainda que bem fundamentada, tende a desconsiderar os interesses daqueles que definem as políticas de Estado. Ou seja, que a estrutura de poder do Estado, grande parte das vezes, tampouco é simpática aos ideais de democracia, participação e inclusão. A política brasileira implementada a partir de 2019 nos faz, infelizmente, entender tal aspecto com bastante clareza.

Seria, portanto, necessário perguntar-nos: os países latino-americanos têm ou tiveram um projeto político de nação sob o qual possa se estruturar uma política cultural? Ou esta é resultado apenas de circunstâncias e desejos individuais? É importante pontuar isso, pois, obviamente, é muito diferente comparar as políticas de um

Estado como os Estados Unidos, que tem um projeto muito claro expansionista, com as do Brasil, cujos governantes, quase sempre, estruturaram políticas em benefício pessoal. Ou seja, para que haja uma política cultural, é requisito haver um projeto de nação, ou melhor, de sociedade.

O projetos políticos da América Latina nunca chegaram a afirmar nossa soberania nacional. Isso explicaria, em grande parte, o porquê das políticas de cultura e educação nunca se desenvolverem, ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos. Ao nos reportarmos a períodos históricos anteriores, como visto, encontramos diversos casos de políticas autoritárias e centralizadoras, como as do período das ditaduras militares na América do Sul. Rubim (2007, p. 107) menciona, sobre esta época, que no Brasil

a ditadura realiza a transição para a cultura midiática, assentada em padrões de mercado, sem nenhuma interação com as políticas de cultura do Estado. Em suma: institui-se um fosso entre políticas culturais nacionais e o circuito cultural agora dominante no país.

Ou seja, o Estado brasileiro conscientemente e por interesses ligados aos dirigentes, em determinado momento também resumiu suas políticas culturais àquelas massivas e da ordem do entretenimento. Se analisarmos contextos diferentes, como o do México contemporâneo (formalmente democrático) encontraremos que nesse país, segundo Ejea (2011), o desenvolvimento dos mecanismos de representatividade política resultaram em um aparato governamental que busca manter estruturas e dinâmicas de poder. O Estado, então, acaba privilegiando sempre os mesmos poucos artistas, quer dizer, falha precisamente no aspecto democrático:

En términos generales lo que se sostiene [...] es que los cambios en la política cultural gubernamental, referidos al estímulo de la creación artística que nuestro país ha vivido a partir de 1988, no responden a un proceso

cabalmente democratizador, como lo afirma el discurso oficial, sino a un mero proceso liberalizador, entendido este último como una apertura limitada y controlada que realiza el régimen político autoritario, buscando reconstituir su carácter dominante y garantizar su persistencia que se ve amenazada por la inestabilidad creada por los agentes sociales que plantean la democratización del sistema político. (EJEA, 2011, p. 21)

Ejea sustenta que o processo democrático no México não se concretizou e, ao invés dele, existe um processo liberalizador, em que se abrem algumas brechas à criação artística, necessárias pois funcionam como “válvula de escape” frente às reivindicações sociais, mas que ao final servem para manter, ou mesmo fortalecer, as forças que comandam o poder. “Por liberalización entonces se entiende la hechura de una serie de cambios de limitada envergadura y de apariencia democrática en el sistema autoritario que se realizan como parte de la estrategia política de su sobrevivencia [...]”. (EJEA, 2011, p. 21) A constatação de que o Estado, diante de pressões sociais que reivindicam o fim do autoritarismo nos modelos de governança, abriu brechas para a diversidade no campo artístico com vistas a mantê-la sob seu controle e tutoria, é explicitada também pelo investigador teatral Cornago (2008, p. 48-49), quando analisa o contexto espanhol:

Tras las energías y sueños colectivos de la Transición política hacia la democracia (1975-1982), el teatro de creación se encierra en las salas, pero su marginalidad ya no es la de aquel estar afuera del sistema social – teatral – institucionalizado, como lo fue en los setenta, sino una marginalidad permitida y subsidiada; para la política cultural va a resultar más rentable mantener estos espacios, exhibiéndolos como escaparate de una política que no se cierra al “teatro alternativo”, que abrirse a un diálogo efectivo con el panorama actual de la creación escénica. Mientras tanto, los todopoderosos teatros públicos y otros

espacios institucionales pueden seguir con una programación de lo previsible, del teatro como ceremonia de reconocimiento y de la cultura como objeto de mercado.

A superexposição que ocorreu nestes últimos anos dos meandros da corrupção no Brasil, articulada entre empresários e políticos dos mais variados partidos, dá vazão para suspeitarmos que aqui também vivemos esse mesmo estado de governança (liberalizador e não democrático) descrito por Ejea (2011) e Cornago (2008). Ou seja, apesar de termos vivido em anos anteriores uma espécie de efervescência de editais e outras formas de subsídios federais para a cultura (obviamente sempre aquém da demanda), estes não representavam uma mudança real e profunda no modelo de governabilidade do país. Se os artistas assim o acreditaram, isso se deve, muito provavelmente, à situação de grande desamparo estatal que vivia o setor. Não desconsidero, com tal afirmativa, a importância de implementação de políticas públicas como o Sistema Nacional de Cultura (SNC), cuja diretriz se assenta numa perspectiva de ampliação dos processos participativos de desenvolvimento cultural. Ou seja, reconheço que houve um momento em nosso país em que artistas e sociedade civil fizeram parte de certo projeto político. No entanto, essa participação ainda não teve oportunidade de se consolidar de modo estrutural e permanente, fato que impossibilitou uma configuração democrática real aos processos de governança para as artes.

Todos os arranjos e rearranjos que temos visto ocorrer na política brasileira expõem as instâncias de representatividade (ou falsa representatividade), mostrando como elas são organizadas de forma a contribuir para a permanência e perpetuação dos sempre mesmos donos do poder, sejam estes políticos, empresários ou latifundiários. Ou seja, mesmo quando se acreditou em um projeto mais alinhado com ideais progressistas para o país, no qual a diversidade seria uma perspectiva fundamental para o setor artístico, as articulações políticas estruturalmente consolidavam e afirmavam antigos

poderes. Esta constatação a respeito do poder autoritário e perpétuo que está entranhado no sistema social e político brasileiro já foi apontada por estudiosas como a filósofa Marilena Chauí (1995, p. 74):

Afirma-se que no Brasil, infelizmente, atravessamos periodicamente fases de autoritarismo, visto como um acontecimento referido ao regime político e ao modo de funcionamento do Estado ditatorial. Dessa maneira, dissimula-se o fundamental, isto é, que o autoritarismo não é simplesmente a forma do governo, mas a estrutura da própria sociedade brasileira. Esta é visceralmente autoritária.

O momento atual da política brasileira (2019) nos faz pensar que as estruturas de ascensão ao poder como organizadas até os dias de hoje só permitem chegar ao poder os que compactuam com tais estruturas. Assim, aos artistas e produtores culturais o que resta é desenvolver políticas nas brechas, nas válvulas de escape mencionadas por Ejea (2011). Com isso, quero dizer que a sociedade civil e o Estado nunca estiveram em harmonia. Isso se deve ao fato de que artistas e produtoras culturais, em muitos casos, estão contra a manutenção do poder. Há, dessa forma, uma tensão e uma negociação que serão constantes. A estética do artista é, grande parte das vezes, diferente da estética dos governos, mas, apesar disso, não devemos repudiar os recursos estatais e, assim, terminamos por adaptar-nos... até certo ponto. Essas adaptações e negociações não são, de forma alguma, demérito para quem produz cultura; cobram, porém, um estado de constante alerta para com as práticas políticas. Cobram, também, que haja uma constante reivindicação por mudanças profundas nas estruturas de governabilidade. Por isso, se parece plausível a crítica ao modelo estadunidense citado por Drucker (1994), no qual há uma outra forma de abertura para participação direta do cidadão, seria também ingênuo acreditar piamente no Estado como reduto último para a concretização

de democracias culturais. O estudo de Ejea (2011) deixa claro como o Estado, ao menos no México, tem orientado de maneira controlada as políticas culturais, perpetuando assim suas práticas antidemocráticas de governar.

Estaríamos diante de um impasse? Se deixamos que o público decida, motivado por seus impulsos individuais, qual tipo de arte deve ser financiada, caímos em uma lógica de mercado. Porém, a constituição de um Estado democrático que cria políticas voltadas à diversidade social e cultural foi, de fato, realizada apenas em momentos muito pontuais de nossa história.

Nesse sentido, fica claro que a diversidade e a democracia cultural têm mais chances de estruturar-se de maneira sólida quando há apoio estatal direto. Ainda assim, estarão sujeitas à grande instabilidade que marca as políticas de governança de nosso continente. Práticas artísticas, por questão de sobrevivência, não podem abster-se de efetivar diálogos e intersecções com comunidades que lhes deem respaldo, que as defendam e as entendam como relevante. Caso contrário, sucumbiremos ao enfrentarmos com governos que escolham o caminho da negligência e/ou o autoritarismo no campo cultural.

Diante do exposto, vale ressaltar que não foi meu objetivo, nesta reflexão, discutir qual modelo de financiamento seria mais virtuoso (os existentes na América Latina, Europa ou Estados Unidos), mas refletir a respeito da participação que o público, a população (e não apenas os artistas), deveria ter na construção de políticas públicas para as artes. Acredito que tais políticas devem atender aos cidadãos e não apenas aos propósitos dos artistas, e em nenhuma hipótese deveriam estar a serviço dos políticos que buscam manter-se ou ascender ao poder. O número desse público não é o mais importante, mas sim que existam comunidades, para além daquelas compostas por quem faz da atividade artística sua profissão, que entendam e defendam a importância das produções artísticas, encontrando em tais produções propósitos diversos.

Reconheço, assim, que sem o financiamento público o desenvolvimento democrático e participativo na produção artística se desestabiliza, se enfraquece, perde potência e alcance. Por isso, é necessário reivindicar políticas, como diz Piedras (2006), voltadas para a criação de democracias culturais que fomentem a diversidade do continente e a participação consciente do cidadão. Ou, como diria Benjamin (1994), que transformem em produtores os leitores e espectadores de obras. Como? A resposta ainda está por ser descoberta. Ejea (2011) menciona o desenho institucional do Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), do Chile, como um possível exemplo de política cultural mais democrática, embora faça a ressalva de que seria necessário um estudo mais detalhado desse caso. No Brasil, o Plano Nacional de Cultura, bem como a política de Pontos de Cultura, implementados quando Gilberto Gil foi ministro, também despontam como bons exemplos de ações governamentais baseadas na perspectiva de descentralização e democratização. E, por fim e mais importante, é no vínculo com o público, na experiência compartilhada, na criação de comunidades afins com este tipo de evento que a criação artística encontra sua potência e razão de ser. Para mim, este é o horizonte que não pode ser perdido de vista.

REFERÊNCIAS

- BALME, Christopher. *Theater and globalization*. München: Coursera, 2015. Disponível em: <https://www.coursera.org/search?query=BALME%2C%20Christopher&>. Acesso em: 21 nov. 2019. Videoaula.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In: Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 122-136.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995.
- CORNAGO, Oscar. El teatro como metáfora social: comentarios sobre el “teatro de grupos” en España. *Subtexto*, Belo Horizonte, ano V, n. 5, p. 47-56, 2008.

- DRUCKER, Peter. *Dirección de instituciones sin fines de lucro: teoría y práctica*. Buenos Aires: El Ateneo, 1994.
- EJEA, Tomás. *Poder y creación artística en México: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2011.
- HILL, Liz; O'SULLIVAN, Catherine; O'SULLIVAN, Terry. *Creative Arts Marketing*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2003.
- ISHIDA, Maíra. *Comentários sobre teatro menor e Estado*. Destinatário: Heloisa Marina. [S. l.], 5 mar. 2017. Mensagem eletrônica.
- LEE, Hye-Kyung. When arts met marketing: arts marketing theory embedded in Romanticism. *International Journal of Cultural Policy*, Abingdon, v. 11, n. 3, p. 289-305, 2005.
- PIEDRAS, Ernesto. Industrias culturales para el desarrollo integral en México y América Latina. *Observatório Iberoamericano de comercio exterior*, Ciudad de México, 2006. Disponível em: <http://oicex.org/wp-content/uploads/2015/03/EPiedrasP1.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2017.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007.