



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CENTRO DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**POLÍTICAS CULTURAIS NO CEARÁ: ESTUDO SOBRE A CRIAÇÃO DO
CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE**

SÉRGIO DE MELO COSTA

Fortaleza-CE

Janeiro, 2012

SÉRGIO DE MELO COSTA

**POLÍTICAS CULTURAIS NO CEARÁ: ESTUDO SOBRE A CRIAÇÃO DO
CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE**

Monografia submetida à Coordenação do Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais, sob orientação do professor José Estevão Machado Arcanjo.

Fortaleza-CE

Janeiro, 2012

SÉRGIO DE MELO COSTA

**POLÍTICAS CULTURAIS NO CEARÁ: ESTUDO SOBRE A CRIAÇÃO DO
CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE**

Monografia submetida à Coordenação do Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais, sob orientação do professor José Estevão Machado Arcanjo.

Aprovada em: ____/____/____

Nota: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ms. José Estevão Machado Arcanjo (Orientador)

Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^a. Dr^a. Maria Sulamita de Almeida Vieira

Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^a. Ms. Ana Valeska Maia de Aguiar Pinheiro

Faculdades Nordeste - FANOR

DEDICATÓRIA

Dedico este humilde estudo a todos aqueles artistas, produtores, atores, empresários, políticos, profissionais da comunicação e estudiosos que lutam de forma justa e ética para manter e renovar a cultura de nosso país, tão bela, rica e expressiva e, por vezes, tão pouco valorizada pelo grande público.

A todos os que batalham para a inclusão dos novos talentos juvenis das mais diversas áreas da cultura, dando-lhes voz, vez e oportunidade de crescer na vida dignamente e com felicidade.

A todos os músicos e artistas que sempre me inspiraram (os que já conheci ou não), na minha paixão pela música seja ela nacional ou internacional, com suas letras e melodias que sempre me acompanham nos bons e maus momentos, dando forças que me constroem em busca de meus mais ousados sonhos.

Aos artistas e profissionais que lutaram e morreram pela liberdade em nosso país, tantas vezes tristemente silenciada por forças egoístas e de uma falsa ideologia. Que suas vozes jamais deixem de ecoar na memória de nossos corações e no universo sagrado das artes, da liberdade e da justiça, em nome de um Brasil e de um mundo melhor.

Às memórias de Solon Severino Costa, meu mais querido tio que sempre me ensinou com seu humor e sabedoria o valor dos estudos e da vida, e à Maria Gomes Meireles, minha segunda mãe, que me mostrou com sua infinita humildade a viver em paz e cultivar o respeito ao ser humano.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me abençoar a cada dia com dois de meus maiores tesouros: o amor pelo saber e a paixão pela vida.

A meus amados pais, D. Sônia e Sr. Samuel, minha família, pelo carinho e amor incondicionais e pelo apoio mesmo em meus “caminhos tortuosos”.

A minha namorada Manuela Ribeiro por sua paciência e amor, e a sua incrível família, pelo carinho e amizade.

A Fernando Pessoa, Carmen Paula Menezes, Tibico Brasil e toda a equipe técnica e administrativa do Centro Cultural Banco do Nordeste pela impagável receptividade, paciência e solicitude durante minha pesquisa.

Aos mestres da UFC, em especial ao Prof. Estêvão Arcanjo (meu orientador) e a Prof^a Sulamita Vieira, e aos funcionários do nosso departamento de Ciências Sociais.

Aos inesquecíveis colegas de curso das Ciências Sociais: Breno Taveira e Ricardo Silveira, a dupla que me aguenta desde 2006.1 em sala de aula e nas “disciplinas extra-curriculares” pelos bares do Benfica; Ana Raquel Viana, minha eterna “fã nº 1”; Vanessa Araújo e Thaíla Mendes, minhas queridas poetisas; Jamile Tajra (pela amizade e ajuda com a formatação do texto) e tantos outros, especialmente à nossa turma de 2006.1!

Aos novos colegas e professores do curso de Comunicação Social da FANOR, que me acompanham nesta nova caminhada, em especial à Prof^a Ana Valeska Maia pela amizade, boas conversas e por gentilmente ter aceitado fazer parte da minha banca de defesa.

Ao Prof. Alexandre Barbalho, do Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade da UECE (Universidade Estadual do Ceará) pela solicitude durante a pesquisa, além de ser referência imprescindível na minha bibliografia.

Aos amigos da vida, da música e de todas as horas, tantos que não cabem numa página, mas com certeza estão no espaço infinito do meu coração!

*"O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa.*

*Mas isso (tristes de nós que trazemos
a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender."*

(Alberto Caeiro, "O guardador de rebanhos", XIV, 1914)

RESUMO

As políticas culturais no Brasil possibilitam, hoje, grandes realizações na área de produção artística e de preservação do patrimônio nacional que envolve diversos setores da economia e da sociedade. Porém, tal cenário nem sempre foi bem assistido com recursos e projetos abastados para o setor: nossa história demonstra um longo processo de instabilidade dessas políticas, as quais chamo neste estudo de “protopolíticas”. Durante o processo de redemocratização (pós-ditadura militar) o Estado realizou algumas ações em prol da regulamentação de um Sistema Nacional de Cultura, mas voltou-se claramente para o incentivo ao patrocínio da iniciativa privada, com destaque para os dois mandatos do Presidente Fernando Henrique Cardoso. Tomando o Ceará num momento de importantes mudanças políticas, assim como sendo um estado de referência cultural no país, mostro como o Centro Cultural Banco do Nordeste (pertencente a um banco composto por mais de noventa por cento de capital federal) surgiu a partir de uma “contradição”, pois, embora a cultural local fosse forte, com ações relevantes de seus atores e instituições, a política do Governo Federal à época era reduzir o orçamento da cultura e incentivar o mecenato privado.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural, Ceará, centros culturais, mecenato privado, Banco do Nordeste.

ABSTRACT

The cultural policies in Brazil allow, today, huge actions in artistic production area, so as the preservation of national estate embracing many sectors of economy and society. Nonetheless, this scenario wasn't ever well aided with resources and wealthy projects to the sector: our history shows a long period of instability of these policies, which I'll call "protopolicies" through the text. During the re-democratization process (post military dictatorship) the State engaged some actions favorable to the creation of a National System for Culture, but clearly headed to a position of encouragement on private enterprises' cultural investments, especially during President Fernando Henrique Cardoso's two terms of government. Taking Ceará in a moment of important politic changes, as also the fact of its importance as a national cultural pole, I'm showing how the Banco do Nordeste Cultural Center (which belongs to a bank that is kept by over ninety percent of federal money) is born in a time of apparent "contradiction", because, despite the strong local cultural policy, with relevant deeds of its actors and institutions, the Federal Government policy around that time was to cut culture's budget and encourage private patronage.

KEYWORDS: Cultural policy, Ceará, cultural centers, private patronage, Banco do Nordeste.

LISTA DE SIGLAS

AI-5 – Ato Institucional nº 5

ARENA – Aliança Renovadora Nacional

BNB – Banco do Nordeste do Brasil

CCBNB – Centro Cultural Banco do Nordeste

CDMAC – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

CEU – Clube do Estudante Universitário

CFC – Conselho Federal de Cultura

CIC – Centro Industrial do Ceará

CONCINE – Conselho Nacional de Cinema

CPC – Centro Popular de Cultura

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

FEC - Fundo Estadual de Cultura

FHC – Fernando Henrique Cardoso

FICART – Fundos de Investimento Cultural e Artístico

FIEC – Federação das Indústrias do Ceará

FNC – Fundo Nacional de Cultura

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

GRITA – Grupo Independente de Teatro Amador

GRUTA – Grupo Universitário de Teatro e Arte

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MinC – Ministério da Cultura

OMB – Ordem dos Músicos do Brasil

PLAMEG – Plano de Metas Governamentais

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PNC – Plano Nacional de Cultura

PNC – Política Nacional de Cultura

PSD – Partido Social Democrático

PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira

PT – Partido dos Trabalhadores

Secult – Secretaria de Cultura do Estado Ceará

SEFAZ – Secretaria da Fazenda

SNC – Sistema Nacional de Cultura

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUDENE – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
1. POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: RETROSPECTIVA	5
1.1. Do Modernismo de 22 ao Golpe de 64: as transformações na cultura da política e na política cultural	7
1.2. Da Ditadura Militar (o curioso caso do Estado-mecenas) à Nova República (leis de incentivo e o modelo do Estado encorajador).....	13
1.3. A Era FHC: cultura no mercado.....	20
1.4. Por uma reflexão e definição de “política cultural” e “protopolíticas”	22
2. POLÍTICAS CULTURAIS NO NORDESTE: DESAFIOS LOCAIS E UMA OPORTUNIDADE PARA O CEARÁ	25
2.1. A (re)invenção do Nordeste.....	25
2.2. A cultura cearense na ditadura militar: “burocratas subversivos” e o levante dos artistas antes e durante o “Ciclo dos Coronéis”	26
2.3. Novos tempos para o Ceará: o modelo empresarial trazido à cultura pelo “Governo das Mudanças”	31
2.4. Uma oportunidade no “mudancismo”: a Secult e o <i>turnaround</i> da cultura no Ceará.....	37
3. O CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE (CCBNB)	42
3.1. Breves linhas sobre Centros Culturais	42
3.2. Idealização e criação do CCBNB	44
3.2.1. A “vocação” do CCBNB: formação de plateias	51
3.2.2. Os primeiros dois anos do CCBNB	52
3.3. CCBNB nas gestões Weffort (Governo FHC) e Gil (Governo Lula).....	55
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

INTRODUÇÃO

Este trabalho teve início ao final do ano de 2010, durante a disciplina de Tópico Especial em Ciência Política III - Teorias da Democracia, ministrada à época por meu atual orientador, professor Estevão Arcanjo. Na ocasião, estudávamos a conjuntura política dos governos brasileiros após a ditadura militar e como o entendimento do significado de um regime democrático era importante para a sociedade naqueles tempos de transição e incerteza. Após estudos interessantes sobre presidencialismo de coalizão, a Constituinte de 1988, as disputas entre o “Centrão” e partidos ditos mais “fracos” como o PT da época, a “Constituição Frankenstein” e a chegada aos governos FHC e Lula, o prof. Estevão definiu que, para nosso trabalho final da disciplina, deveríamos escrever sobre um tema de relevância política e comparar o comportamento desse assunto nos governos FHC e Lula.

Optei por estudar um campo em que nunca havia me aventurado: políticas públicas. E decidi trazer uma área pertinente de minha formação pessoal e acadêmica para este trabalho: a cultura. Minha história com as políticas culturais não é de militância, assembleias, muito menos de estudos acadêmicos ou produção de artigos. Não foi teórica, e sim muito mais prática: artística, na verdade. Pois além de abarcar outras ocupações, também sou músico e participo desde 2009 de projetos em centros culturais de Fortaleza (CUCA, Centro Cultural Bom Jardim, SESC, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura - CDMAC) e pelo Nordeste afora, onde tive o prazer de conhecer os centros culturais do Banco do Nordeste em Juazeiro do Norte e em Souza (PB), com equipes maravilhosas e amigos que fiz por lá.

Meu interesse por estudar a política cultural naquela disciplina me levou a diversos textos, temas, discussões que pude reunir numa bibliografia rica e diversificada. Ao final daquele ano letivo, já traçava a ideia principal da minha monografia de conclusão do curso: continuar aquele trabalho sobre política cultural e especificar meu recorte buscando alguma problemática que unisse a teoria estudada com minhas vivências práticas na cultura.

A decisão de ter como foco de estudo o Centro Cultural Banco do Nordeste veio da união dessa perspectiva de sujeito participante em programas culturais (com destaque para o Rock Cordel, onde participo há três anos consecutivos em espetáculos com bandas diversas) e a partir de uma “contradição” que surgiu em minhas observações: como este centro cultural, que é mantido pelo Banco do Nordeste – uma instituição *federal*) – surgiu justamente no período de um governo que dava pouco apoio e visibilidade à pasta da cultura?

Tarefa difícil a que escolhi. Mas já possuía alguns esboços e, aos poucos, nas inúmeras reuniões com o orientador, fui traçando metas e desenhando (ou melhor: escrevendo) a trajetória deste estudo. No Capítulo I, faço um apanhado histórico das políticas culturais no Brasil com um recorte temporal a partir do início do Séc. XX, tomando como ponto de partida a Semana de Arte Moderna de 1922 e chegando até o Governo Lula.

No Capítulo II, meu orientador sugeriu focalizar a história dessas políticas no nosso estado, o Ceará. Para tanto, recorro à bibliografia em livros de história e política, assim como a uma entrevista com o professor Alexandre Barbalho, mestre em Políticas Públicas e Sociedade pela UECE, que figura também como grande referência bibliográfica da pesquisa. O encontro com Barbalho toma como ponto de partida a época da Ditadura Militar e o “Ciclo dos Coronéis”. Por sua vez, a finalização do capítulo apresenta uma definição de política cultural e a justificativa do uso do termo “protopolítica”.

A parte final da monografia está no Capítulo III, em que abordo e problematizo o surgimento do Centro Cultural do Banco do Nordeste durante o governo FHC. Através de entrevistas com os gestores da época, artigos, matérias de jornais e mais livros, tento revisitar o ano de 1998 e os momentos anteriores à criação do centro cultural a fim de entender a idealização desse espaço e sua “vocação”, percorrendo antes trechos de um artigo de Lígia Dabul a respeito de centros culturais como “museus de grandes novidades”. Nesta etapa, apresento números dos resultados do CCBNB à época, assim como a opinião de quem participou de sua construção conflitando visões que desemboquem numa possível resposta para aquele momento.

Ciente de que este trabalho não está terminado, creio pelo menos ter aberto um caminho para entender melhor a história das políticas culturais praticadas em nosso estado, buscando nas fontes certas o conhecimento. Para isso, tomo como exemplo o próprio CCBNB por seu crescimento e importância no fomento às artes, na constante à implementação de programas diferenciados que formem plateias críticas e dinamizem o diálogo da cultura com a sociedade. Busco crescer e compartilhar, a partir deste trabalho e em outros que virão, a tentativa de elucidar as nuances e texturas desse país tão artisticamente rico, que continua a dar mais espaço para essa força chamada “cultura”. A qual, por sua vez, nos faz buscar significados e produzir o que há de mais belo e rico na humanidade.

1. POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: RETROSPECTIVA

Uma das coisas que quase todo mundo conhece mas não sabe muito bem como demonstrar é que a política de um país reflete o modelo de sua cultura.

[...]

Acima de tudo, o que a tentativa de ligar a política à cultura precisa é de uma perspectiva menos ansiosa da primeira e uma perspectiva menos estética da última.

[...]

A cultura, aqui, não são cultos e costumes, mas as estruturas de significado através das quais os homens dão forma à sua experiência, e a política não são golpes e constituições, mas uma das principais arenas na qual tais estruturas se desenrolam publicamente. Com essa reformulação das duas – cultura e política – passa a ser um empreendimento mais praticável determinar a conexão entre elas, embora a tarefa não seja modesta.

(GEERTZ, 2008, pg. 135)

Através de observações gerais no campo de nossa história nacional e das citações acima do antropólogo Clifford Geertz, entendo que falar de uma cultura nacional capitaneada por políticas públicas quase sempre é sinônimo de falar sobre um objeto dado como pertencente tão somente à esfera do lúdico, de um tipo de produção encarada como uma virtude exclusiva trazida pela burguesia do período colonial de nosso país. Assunto cerrado, limitado e até “importado”, custava caro e não chegava às bases de nossa sociedade, ora por falta de um programa de governo adequado (e interessado), ora pela própria “elitização” criada por essas mesmas classes.

Retirar, conceitualmente, os grilhões que limitam sua atuação, crescimento e impressão geral de ser mera diversão ou folclore “arquivável” consiste em explorar o campo de uma “triste tradição” (RUBIM, 2007) marcada pelo descaso e uma inauguração tardia pelas mãos de quem, na verdade, deveria ter usufruído e ser espectador ativo de movimentos culturais: o próprio povo brasileiro. Historicamente, o mecenato e os patrocínios de intelectuais particulares podem até

ter tomado à frente pela criação de políticas culturais; mas nesse mesmo tempo o Estado, que deveria fomentar essas ações, ainda dava passos curtos em direção a um reconhecimento e efetivo incentivo a essa área.

As políticas originárias do que viria a ser uma primeira política nacional para a cultura percorreram diversas batalhas pelos campos parlamentar, civil e de seus grupos praticantes, defensores e produtores de pensamento cultural. Tratarei delas aqui, arbitrariamente, como sendo “*protopolíticas*”, pois conforme veremos, do início até mais da metade do séc. XX não havia um apoio “oficial” do Estado ou mesmo leis exclusivas de fomento à cultura. No período, essas iniciativas partiam na maioria das vezes diretamente do mecenato de particulares que aqui se instalavam, como Assis Chateaubriand (fundador do Museu de Arte de São Paulo – MASP – que inclusive leva seu nome) e Francisco Mattarazo (do Teatro Brasileiro de Comédia), havendo assim “todo um fluxo de investimentos privados, sem qualquer contrapartida da parte do Estado” (FIGUEIREDO & LAMOUNIER, 2002, p. 627).

Apesar de haver estudos que caracterizam as políticas culturais mesmo antes da República Velha¹, meu recorte temporal nesta pesquisa se dará justamente a partir do século XX. Optei por iniciar com a Semana de Arte Moderna de 1922, evento capital quando o assunto é cultura brasileira, haja vista a importância que teve no campo das artes e os desdobramentos políticos e sociais advindos daí. Veremos que o próprio projeto nacionalista da Era Vargas, por exemplo, requereria existência e visibilidade da cultura em si para poder ser reclamado e servir de matéria-prima às políticas posteriores do setor.

¹ Destaco o artigo de BARBALHO (2009) intitulado “Políticas Culturais no Brasil: Primórdios (1500-1930)” que trabalha as relações entre cultura e poder nos momentos colonial, monárquico e republicano. Apesar da importância de estudos como este, abordarei aqui a política cultural somente a partir da fase republicana, para fins mais práticos de exemplificação.

1.1. Do Modernismo de 22 ao Golpe de 64: as transformações na cultura da política e na política cultural

O desafio do início do séc. XX era inserir o Brasil no cenário internacional da modernização que se vivia. Levantar questões sobre a identidade nacional de nosso povo era a pauta mais urgente do momento e que, agora, também recaía sob os braços do Estado devido a essa mesma urgência por uma modernização global.

A realização da Semana de Arte Moderna de 1922 trouxe à luz várias discussões e teorizações sobre a identidade nacional e sua cultura. O movimento antropofágico e as reivindicações do modernismo agiram como marco reflexivo e decisório para se interpretar e construir o mito brasileiro, capitular nossa história, resgatar suas gêneses e alçar-lhe ao devido patamar de patrimônio do país. Apesar de não tão bem compreendida pela crítica e sociedade da época, a Semana cumpriu seu papel e conseguiu, além de tudo, revelar grandes articuladores da cultura nacional do período.

Nomes importantes estavam nesse meio, e dentre eles destacaram-se Di Cavalcanti e Paulo Prado, dois dos principais organizadores da Semana. Muito além de somente catalogar ou exibir o patrimônio nacional, os artistas agora precisavam aprender a lidar administrativamente com ele, gerindo, incentivando, protegendo e rompendo também com a onda dos modelos estrangeiros.

Paulo Prado conseguiu formular uma grande “valorização da cultura tradicional popular e da busca de matrizes arquetípicas da vida histórica e da sensibilidade nacional” (BERRIEL, 2000, p. 72); assim, grande conhecedor do meio - apesar de não ter se expressado artisticamente -, trabalhou bastante nos bastidores. E por ser empresário, destacou-se ao conseguir captar recursos da elite cafeeira da época para patrocinar boa parte da Semana de 22. Intelectualmente, idealizou o cenário de ruptura que viria com a Semana e anteviu, no seguinte conceito, o que deveria ser a proposta do modernismo brasileiro:

O conceito de Renascença será empregado por Paulo Prado com sentido que excede a função retórica. Foi este movimento e esta época a ruptura radical com uma forma de vida e com uma mentalidade historicamente datadas, ruptura esta gerada pela emergência de uma nova forma de vida social e de uma nova mentalidade. Tomar como paradigma esta grande fratura histórica é interesse e referência construídos intencionalmente por Paulo Prado: seu ponto de chegada é a afirmação de que a Semana cumpre este mesmo papel para a vida brasileira. (BERRIEL, 2000, p. 97)

A “fratura” causada pela Semana de 22 expôs a fertilidade artística brasileira, que naquele momento parecia precisar se unir a um discurso nacionalista dentro da conjuntura política do momento. Era esse um dos impulsos de que a cultura precisava para efetivamente se desenvolver, e os resultados da Semana foram além do burburinho intelectual, pois geraram uma relação mais próxima entre os atores deste meio com o Estado, conforme observado a seguir.

O Brasil começou a se transformar pelos idos de 1930 adquirindo as feições do que os sociólogos convencionaram a chamar de “sociedade urbano-industrial” (ORTIZ, 2001), modernizando e redefinindo seus setores no período pós-Segunda Guerra Mundial. A Revolução de 1930 e a Constituição de 1934 haviam sido pontos importantes para uma nova tomada de consciência do país para com a educação e a cultura, passando a reconhecer as reais carências deste país que agora tentava se construir pela bandeira da modernização.

Tais mudanças causaram necessidades de alinhar nossas leis à nova conjuntura política e social da nação. Um Estado organizado deveria ser aquele que permitisse a seus cidadãos o acesso ao desenvolvimento e, para tanto, precisaria prover, inicialmente, a educação. E foi neste âmbito social que a Carta de 1934 inovou no aspecto de legalizar o ensino público e gratuito, fixando - pela primeira vez - 20% dos recursos da União para o ensino nas zonas rurais e também delegando que empresários do setor agrícola disponibilizassem ensino primário gratuito a seus empregados (BOSI, 2003, p. 211).

No período do Estado Novo, Getúlio Vargas fundou alguns órgãos de fomento como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e

ainda desenvolveu - trazendo os modernistas da época para administrá-los - o Museu de Belas Artes e a Biblioteca Nacional (FIGUEIREDO & LAMOUNIER, 2002, p. 627). Para Rubim (2007), a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo entre 1935 e 1938, assim como a gestão de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde (em 1930) foram experiências positivas de inauguração - mesmo que em nível municipal - das políticas culturais no país. Mário de Andrade inovou ao ampliar o alcance da atuação estatal na cultura e levá-la a uma definição mais ampla de si e para a esfera popular, organizando pesquisas etnográficas em regiões remotas do país. Por sua vez, dentre outras ações, Gustavo Capanema:

[...] preocupado com a preservação do patrimônio cultural brasileiro, pediu a Mário de Andrade a elaboração de um anteprojeto de lei para salvaguarda desses bens. Em seguida, confiou a Rodrigo Melo Franco de Andrade a tarefa de implantar o Serviço do Patrimônio. Posteriormente, em 30 de novembro de 1937, foi promulgado o Decreto-Lei nº 25, que organiza a “proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”.²

O então ministro da Educação e Saúde continuou a atuar mesmo durante o Estado Novo, encabeçando o projeto nacionalista de Vargas. Durante o período, há certo “duplo mecanismo” por parte desse governo: ao mesmo tempo em que censura e reprime - através de órgãos como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), acaba também formulando novas práticas de intervenção cultural e mesmo legislações para a área (Rubim, 2007, p. 3). Em suma, o incentivo caminhava ao lado do controle.

Há de se lembrar que o Brasil vivia um momento de transformação em sua economia, política e comunicações, o que demandaria um aparelhamento maior neste período de modernização. Na gestão Vargas/Capanema é que surgem, para atender a essa demanda, órgãos importantes como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936) e, no ano seguinte, o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional

² Cf. disposto no site do IPHAN - <http://www.iphan.gov.br/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginalphan> – Acesso em 08/12/2011 às 17:10h.

(SPHAN). Este último, depois transformado em IPHAN novamente, destacou-se como uma instituição diferenciada que perdurou até o final dos anos 60 (retornando após a ditadura) por ter desenvolvido um modelo gerencial e profissionalizante em seu campo de atuação.

O nacionalismo vinha se valorizando tanto a partir das produções culturais como da própria publicidade na política da época: chavões como “O petróleo é nosso!” reforçavam o imaginário nacional e as ações desenvolvimentistas do período. Monteiro Lobato criava signos em suas obras literárias para subliminar seu lado político, mas também produzindo crítica contumaz. Oswald de Andrade, por sua vez, com seu modernismo na prosa e poesia (além do manifesto antropofágico) desenhava o cenário polemizando e estabelecendo novas estéticas, além de movimentar novas discussões e críticas. O legado do modernismo se perpetua mesmo com o “fracasso” incompreendido da Semana de 22. Assim a cultura, na época, fez germinar um diálogo com o momento político vigente.

O período de Vargas, portanto, foi marcado por forte nacionalismo. Em torno desse aspecto, inaugura uma política cultural de um lado positiva justamente por valorizar nossas raízes sociais e promover iniciativas, ainda que com a censura de um modelo ditatorial. Aliás, Rubim (2007) pontua que essa é outra “triste tradição”: a proximidade entre governos autoritários e políticas culturais, que perdurou após o intervalo democrático antecessor ao golpe de 1964.

O desenvolvimento de novos meios midiáticos, a ampliação dos conceitos de cultura³, até mesmo o gérmen plantado sobre como usá-la e entendê-la numa real perspectiva mercadológica para essa nova realidade nacional continuava a crescer, apesar do constante combate ao “elitismo” de certas instituições - mesmo o SPHAN, a despeito de suas melhorias para o setor, foi alvo de críticas - juntamente com a própria produção cultural no país.

Bosi (2003, p. 11) entende que não existe *uma* cultura brasileira homogênea; temos que admiti-la como plural com seus ritmos diversos, pois seu

³ Apesar de haver outros conceitos para a época sobre cultura, nação, etc., preferi abraçar aqui uma interpretação de que houve um “empréstimo” mais prático e direto dos conceitos de cultura por parte do Estado nacional-desenvolvimentista a fim de cumprir seus objetivos de então. Sendo assim, segundo Marilena Chauí, as expressões culturais brasileiras criavam uma “Mitologia Verde-Amarela” (CHAUÍ, 1986 *apud* BARBALHO, 2008, pg. 64) da qual o governo se servia para cristalizar ideologias que, no caso da época, era a de “Construir a Nação”.

fundamento tem como base o retorno de situações e atos que a memória grupal reforça, atribuindo-lhes valor. A entrada do Brasil no campo da evidência internacional, juntamente com a modernização do Estado, fixará a necessidade do desenvolvimento de (e por) um capital cultural, em que bens simbólicos partidos do imaginário popular vão construir todo um sistema de mercado da arte. Durante a década de intervalo democrático que sucedeu a Era Vargas, o Brasil viveu uma abertura econômica e um *boom* de desenvolvimentismo nacional que certamente iria influenciar os rumos da cultura e exigir esse comportamento culturalmente participativo do Estado.

A seguir, o governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-61) caracterizou-se principalmente por seu lema desenvolvimentista “cinquenta anos em cinco”, carro chefe de campanha e de suas obras faraônicas em nome do progresso. Apesar da onda cosmopolita de descaracterização de nossa economia e sociedade - com os volumosos empréstimos e entrada agressiva do capital internacional, gerando também novos padrões de consumo - o próprio *desenvolvimentismo* acabou por abraçar o lema do governo anterior nas premissas do Plano de Metas.

Na área cultural, o “presidente bossa-nova” não ganha este apelido por acaso: em 1960, cria a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) através da Lei Nº 3.857, e seu governo é influenciado não só pela efervescência artística do momento⁴, mas também pela produção acadêmica de um órgão criado ainda na Era Vargas: o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Longe de ser um produtor real de políticas culturais, o ISEB era dedicado a estudos, crítica, formação profissional e pesquisas sobre identidade e cultura nacional, influenciando os rumos do governo de Juscelino sob a bandeira do nacional-desenvolvimentismo.

Outros acontecimentos permearam a cultura nacional durante o intervalo democrático e agitaram as formulações sobre a área. É o caso, por exemplo, dos Centros Populares de Cultura do Rio de Janeiro (CPC's), que formaram muitos dos grandes nomes artísticos conhecidos do país, espalhando a produção cultural a todas as classes - nas periferias e também no meio operário -, e transportando o conceito de cultura para a defesa do ideal democrático e progressista e da

⁴ Ícones da MPB surgem nessa época, como o movimento mineiro Clube da Esquina de Milton Nascimento, Lô Borges, Ronaldo Bastos e os Irmãos Venturini, com os quais o presidente JK teve um encontro memorável.

interferência no processo político do país. Ou seja: o artista era agora engajado não só no exercício mais destacado de sua expressividade, mas também na militância política. Assim, o CPC destacou ícones da dramaturgia brasileira, com peças teatrais dirigidas por Gianfrancesco Guarnieri e Cecil Thiré.⁵

Dois movimentos culturais no Recife também inspiraram e inauguraram formatos semelhantes aos CPC's: o Movimento Armorial de Ariano Suassuna - que reinterpretou a literatura e o teatro trovadoresco europeu para as tradições nordestinas, e o Movimento de Cultura Popular na figura de Miguel Arraes, governador de Pernambuco em 1963 (RUBIM, 2007, p. 5).

Finda a era desenvolvimentista (pós-JK, Jânio e Jango), o Brasil mergulha na escuridão da ditadura militar, mas a política cultural ruma por caminhos no mínimo interessantes, como veremos no tópico seguinte.

⁵ Cf.: Relatório do Centro Popular de Cultura. *In*: BARCELOS, Jalusa. CPC da UNE: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 449, Consultado em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&c_d_verbete=459 – último acesso em 26 de abril de 2011 (23:36h).

1.2. Da Ditadura Militar (o curioso caso do Estado-mecenas) à Nova República (leis de incentivo e o modelo do Estado encorajador)

O Golpe de 64 chega e cancela praticamente todos os direitos políticos e civis no Brasil. Com a imprensa censurada, os meios de comunicação trabalham sob a ameaça dos militares, não havendo mais uma promessa de espaço para o duplo mecanismo desenvolvido na Era Vargas, quando houve relativo avanço nas comunicações. O ISEB é fechado e os congressos da União Nacional dos Estudantes (UNE) caem na ilegalidade. As telecomunicações e a mídia passariam a agir como “dispositivos” (numa breve acepção foucaultiana) agenciadores dos recursos midiáticos contra e, em poucos casos, a favor da cultura.

A prática do *mecenato* (tal qual na Grécia antiga, onde os poderosos patrocinavam artistas) somente viria a se realizar *por parte do Estado* já na década de 1970, ironicamente dentro do próprio regime militar: surgia a figura de um *Estado-mecenas*, que patrocinava a cultura em alguns casos, pois o assunto ainda era parte da segurança nacional contra a temida subversão daquela época. Rubim (2007) caracteriza “três fases” de subsistência da cultura: na primeira, que vai do Golpe até 1968, resistem algumas manifestações dos setores médios contra o regime. Ainda em 1966, é fundado o Conselho Federal de Cultura (CFC) que estuda e critica as mídias na cultura popular (ORTIZ, 1986).

Por sua vez, na segunda fase, que compreende os “anos de chumbo” do governo Médici (a partir de 1969), a repressão foi mais intensa e a produção midiática sofisticou-se, mas também era voltada ostensivamente para propagar a ideologia ditatorial, porém com uma novidade na seara legislativa: a idealização de um Plano de Ação Cultural (PAC):

[...] mais especificamente no último ano da gestão do ministro Jarbas Passarinho, foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), apresentado pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos culturais. O plano marcou o início de uma série de ações do Estado no campo da cultura [...], abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal. (CALABRE, 2010, p. 14-15)

Já na terceira fase, quando da gradual abertura democrática, retorna a tradição de parceria entre governo autoritário e políticas culturais (RUBIM, 2007, p. 5). Em 1975, há um relativo avanço, quando o país terá seu primeiro Plano Nacional de Cultura (PNC), o qual discutiremos adiante.

Um ator fundamental neste processo foi o então ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho. Em sua gestão, foram criados o Instituto Nacional do Livro e a Embrafilme. A partir do trabalho de Passarinho e de seu sucessor, Ney Braga, seguiu-se a criação da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) durante o governo Geisel, quando o regime começava a se abrandar.

Apesar dessa relativa renovação no campo político, uma terceira “triste tradição” (RUBIM, 2007, p. 6) se desenvolve: a da *instabilidade*. Essa tradição demonstra que grande parte das instituições inauguradas neste período apresentam um discurso similar ao das antigas “protopolíticas”, pois as ações e medidas permanecem frouxas, arcaicas, sem garantias e dentro de um modelo ainda conservador e que não define a si próprio. Aqui, o Estado já passa a propor e a incentivar o patrocínio de empresas privadas do mercado, alegando insuficiência de recursos e, por assim, reduzindo o financiamento.

Por outro lado, é preciso compreender que o país saía de um modelo nacional-desenvolvimentista e de uma ditadura que assolou os cofres públicos. Sobre tal contexto, até mesmo o Ministério da Educação e Cultura (MEC) vinha sofrendo uma “instabilidade”: a constante permuta entre seus dirigentes, justamente no processo de reinstalação do órgão dentro da complicada conjuntura da redemocratização - o que viria a complicar o progresso de políticas em desenvolvimento, haja vista a alternância entre gestores (com formas distintas de

pensamento e atitudes) - acabou por prejudicar os trabalhos em andamento e os ulteriores.

A seguir, um avanço que viria a tentar romper com o perigo das protopolíticas indefinidas chegou em 1975 com a elaboração do primeiro Plano Nacional de Cultura (PNC), durante a gestão do então Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga. O mérito deste novo modelo era justamente tentar se destacar do MEC que, na época, era o órgão responsável por controlar as ações de cunho cultural pela própria conjuntura do regime. A medida obteve certo êxito, haja vista que Braga era um político corajoso, conhecido por ter se oposto ao Ato Institucional nº 5 (AI-5) e presenciado a aprovação do PNC, além do já citado apoio à fundação de algumas instituições ligadas à cultura.

Por esta época, destaca-se a figura de um novo mecenas, moderno, talvez adotando uma postura tão parecida com a de Gustavo Capanema: com dinamismo, criatividade e atenção diferenciada aos bens culturais, Aloísio Magalhães esteve à frente das negociações com o setor militar no período da abertura democrática como um verdadeiro “intelectual administrativo” (ORTIZ, 1986, p. 124), ligando a cultura a uma concepção mais antropológica.

Já em 1975, o PNC nasce com uma tentativa solidificada de tudo pelo que se batalhou até então. Porém, segundo Reis (2008, p. 13), este plano de política cultural trabalhava tristemente “um conceito de cultura muito mais voltado para uma suposta preservação da identidade nacional”; assim, tratava a cultura meramente como “um somatório que resulta em uma unidade, com uma composição uniforme e harmônica”. Também permitia claramente o direito de intervenção do Estado para submeter um julgo do que ele considerasse “bom” ou “ruim”, além de se preocupar com a influência dos meios de comunicação, conforme se entende no seguinte trecho:

O problema da qualidade é prioritário por ser responsável pelo próprio nível do desenvolvimento. Cabe ao Estado estimular as concorrências qualitativas entre as fontes de produção. **Mas para que haja qualidade é necessário precaver-se contra certos males, como o culto à novidade.** Característica de país em desenvolvimento, devido à comunicação de massa e à imitação dos povos desenvolvidos, a qualidade é frequentemente desvirtuada pela vontade de inovar; o que, por sua vez, também leva a um excesso de produção. **Para que a quantidade não consuma a qualidade, alteração que seria um retrocesso, torna-se necessário o processo de maturação daquilo que se está implantando.**⁶

Claramente, o documento ainda possuía o teor do regime ditatorial e uma série de contradições que denunciavam o poder de controle do Estado vigente, conforme acima. Assim, entre 1975 e 1977 houve censura direta a muitas obras artísticas, como à coletânea de Rubem Fonseca *Feliz Ano Novo*. Além desse aspecto, a atuação do PNC também era limitada somente a alguns tipos de manifestações artísticas como a música, o teatro e o artesanato (REIS, 2008, p. 15).

Contudo, o documento não deixou de ser inovador para a época, pois abriu portas para uma maior compreensão e penetração dos financiamentos, capacitação e expansão da cultura como um mercado inclusivo.

Esta conscientização da necessidade de um 'mercado cultural' autóctone veio já no final da ditadura. Eduardo Portella, crítico literário, ajudava a despertar a consciência tanto da sociedade civil quanto das próprias esferas do poder estatal. Sua famosa declaração “acho a cultura mais importante que a educação” era a deixa para que empresas e organizações de artistas se mobilizassem em prol de um mecenato mais específico, mais duradouro e com garantias, não somente aquele do Estado, que 'dá com uma mão e tira com a outra'.

⁶ Cf. Plano Nacional de Cultura – 1975, pgs. 13 e 14, in REIS, 2008 pg. 14 - grifos meus.

Nessa época, um grupo de artistas e intelectuais liderados pelos cineastas iniciou o movimento pela “descolonização cultural do Brasil”, visando aprovação pelo Congresso Nacional de um projeto de lei apresentado ao Senado Federal, cinco anos antes, pelo senador José Sarney, e que viria a ser o esboço da futura Lei Sarney (FIGUEIREDO & LAMOUNIER, 2002, p. 629).

Posteriormente, já no governo Figueiredo, o ministro Rubem Ludwig assume a pasta da Educação e Cultura e funda a Secretaria de Cultura que viria a ser a pedra fundamental do então futuro Ministério da Cultura (MinC).

Então, a seguir, durante o governo Sarney, criado pelo Decreto 91.144 em 15 de março de 1985, o MinC teve como seu primeiro ministro José Aparecido de Oliveira, portador de uma visão limitada da cultura como “complementar” para o país. Seus sucessores, Aluísio Pimenta e Celso Furtado, porém, já começavam a encará-la sob a ótica do mercado, sendo abertamente defensores da iniciativa privada e do Estado-mecenas.

O ano de 1988 teve papel fundamental no posterior movimento que definiria um plano nacional para a cultura. Podemos até dizer que, sobretudo, essa inovação partiu pelas mãos do povo: a Constituinte de 1987/88 teve grande participação popular em suas comissões e assembleias de construção da nova Carta Magna do país. O deputado federal Roberto Freire (PPS-SP) relacionou alguns dados sobre a constituinte da época:

[...] a [Constituinte] de 1987/88 praticamente forçou os brasileiros a participar dos debates e da elaboração da nova Carta. Além do Jornal Nacional, da TV Globo, com uma audiência de mais de 60 milhões, havia ainda os noticiários de TV e Rádio chamados Diário da Constituinte, em rede nacional de 170 estações televisivas e mais de mil emissoras radiofônicas, em que se prestavam contas de cada passo na elaboração da Carta. Grande parte da sociedade se organizou em grupos de pressão e, durante 18 meses, cada brasileiro se familiarizou com temas os mais complexos do país. Ao longo de um ano e meio, analisaram-se 61.020 emendas parlamentares, além de 122 populares. (BRASÍLIA, 2008, pg. 17)

Uma peça fundamental do novo texto foi a criação dos Artigos 215 e 216. Localizados na “Seção II – Da Cultura”, tais artigos garantiram pela primeira vez uma

série de ações legais de incentivos tanto financeiros quanto operacionais. Assim, rege o Art. 215 que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASÍLIA, 2010, p. 57-58).

De acordo com Viana (2009), a produção, proteção e o acesso à cultura como direito do cidadão estão “estabelecidos de forma positiva na Constituição Federal”, e devem ser assegurados através de ações para o desenvolvimento pleno e sustentável no âmbito de um sistema de políticas públicas efetivas a ser definido e organizado pelos legisladores, pois:

Por essa razão, passa ser responsabilidade e dever do Estado Brasileiro o desenvolvimento de políticas públicas voltadas para a proteção e perpetuação dos processos de manifestações culturais características da nação brasileira, bem como a proteção ao patrimônio histórico material e imaterial, que, em conjunto garantem ao cidadão a possibilidade de ver protegidos os direitos relacionados à cultura. (VIANA, 2009, p. 23)

Por sua vez, o Art. 216 determina os componentes reconhecidos como patrimônio cultural brasileiro. Nele destacam-se também dois importantes parágrafos:

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de:

I – despesas com pessoal e encargos sociais;

II – serviço da dívida;

III – qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados. (BRASÍLIA, 2010, pg. 57-58)

Com estes artigos, finalmente o legislativo nacional chega a um reconhecimento (mesmo que parcial, fatalmente falando) da cultura como um verdadeiro tipo de capital nacional, criador e mobilizador de renda para antigos e

novos atores sociais deste processo, incentivador da educação e força inclusiva da sociedade. A conscientização cultural que o PNC de 1975 almejava (em algumas de suas propostas) finalmente tomava força de lei e era reconhecida por nossa sociedade e parlamentares. Era o aparente fim das “protopolíticas” e o início de um conjunto de ações e leis mais específicas para o setor.

Como principal impulsora dos incentivos fiscais, a Lei Sarney (nº 7.505 de 1986) tomou à frente dessa luta até meados de 1990, conseguindo - apesar de suas lacunas e medidas frouxas - canalizar aproximados Cr\$ 100 através de 4.700 entidades de apoio a cultura⁷. Para uma primeira experiência, muito já havia se transformado em termos de criação de dispositivos legais para melhores políticas tributárias no setor.

Nessa época, falava-se em um modelo de “Estado encorajador” (FIGUEIREDO & LAMOUNIER, 2002) onde haveria menos participação direta deste agente federal e mais estímulo para a iniciativa privada, utilizando-se de mecanismos como a Lei Sarney, por exemplo. Porém, a cada vez mais crescente participação de organizações privadas em projetos culturais começou a levantar questões sobre o próprio sentido do patrocínio à arte no Brasil: muitas empresas entravam neste campo para promover sua própria imagem em um *marketing* baseado em sua “responsabilidade social”. A questão, portanto, passou a ser industrial/mercadológica:

Até a Lei Sarney, qualquer empresa podia doar dinheiro para a cultura, sem nada receber de volta além do prestígio correspondente. O que a lei veio fixar foi, na verdade, uma contrapartida financeira. Já era, portanto, uma lei do campo da economia, e não da cultura, embora produzisse efeitos sobre esta. (FIGUEIREDO & LAMOUNIER, 2002, pg. 630)

A Lei Sarney significou um marco no histórico das políticas culturais no país, mas foi extinta - juntamente com o MinC - no governo Collor. Por possuir lacunas muito evidentes e uma permeabilidade excessiva, necessitava de um

⁷ Cf. valores demonstrados em FIGUEIREDO & LAMOUNIER, 2002, pg. 630.

controle fiscal mais rígido, visto que o governo praticamente havia aberto espaço quase ilimitado para os investidores culturais.

Devido a tal necessidade de evolução e controle, surgiu o projeto de uma nova lei pelas mãos do diplomata Sérgio Paulo Rouanet. Assim, com a premissa de mais controle nos investimentos, a Lei Rouanet (nº 8.313/1991) criava também ferramentas que garantiriam uma sustentação maior de suas ações. Com ela, vieram o Programa Nacional de Financiamento da Cultura, o Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e o Apoio ao Mecenato Privado. (FIGUEIREDO & LAMOUNIER, 2002, p. 633).

A Lei Rouanet chegou para estabilizar e reaquecer o setor cultural da época, mas seu excesso de burocracia acabou por minar seu leque de ações em si mesmo: “O FNC, voltado para projetos sem fins lucrativos, trabalhou com um fundo de Cr\$ 45 bilhões, mas aprovou apenas três eventos. O Mecenato estudou 55 projetos, mas apenas seis foram viabilizados” (Idem, p. 634).

O emperro da burocracia fazia urgir o retorno de uma maior intervenção estatal. Assim após o *impeachment* do presidente Fernando Collor, seu sucessor Itamar Franco reativa o MinC (antes, substituído pela Secretaria de Cultura). Surge também a Lei do Audiovisual (nº 8.625), que viria a ser uma impulsora do cinema nacional e a “carta na manga” do governo FHC.

1.3. A Era FHC: cultura no mercado

A primeira década de 1990 caracterizou a forte prática dos incentivos fiscais à produção cultural. O modelo encorajador do Estado dá lugar às iniciativas privadas, não deixando totalmente de regular e encorajar ações através das secretarias do MinC; mas tal prática se torna bem mais ausente e descentralizadora no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso:

Nos primeiros anos, as instituições públicas de cultura sofreram profundas mudanças e as políticas culturais perderam o status de política ministerial em nome do descomprometimento do Estado com as demandas culturais e da contenção de gastos. A partir de 1995, a reação dos agentes culturais deflagrou um processo de reconstrução institucional da área com a recriação do Ministério da Cultura (MinC) e a reconfiguração das instituições a ele vinculadas. Tal processo, durante os anos 1990, atravessou também diversos setores. (SILVA, 2007, p. 17)

Nas duas gestões do ministro de FHC, Francisco Weffort, é possível notar um retorno ao diálogo com a sociedade - talvez tentando romper com o “elitismo cultural” tradicional no país - tendo como meta reorganizar e sistematizar administrativamente os órgãos que lidavam com a cultura. O Estado passou a ser entendido como incentivador e distribuidor de cultura, e não um ente dotado de capacidade de produção direta⁸ (SILVA, 2007, p. 18).

Dois modelos de ação política se caracterizam, portanto, nessa época: o das “políticas de eventos” - com ações pontuais e estímulo material descontínuo através de bolsas, concursos e premiações nas áreas de cinema e teatro, principalmente - e as políticas culturais em sentido estrito, compostas de políticas mais sistematizadas e contínuas, sendo “referência técnica, desfrutando de reconhecimento social, até mesmo internacionalmente, dado o seu nível de excelência” (Idem, 2007, p. 20). Os recursos orçamentários eram escassos, mas praticaram considerável escalada durante as duas gestões de Weffort.

Contudo, a grande crítica feita pelo governo posterior recai mesmo na própria alienação do MinC e órgãos correlatos durante os mandatos de FHC, retirando as políticas públicas para a cultura das mãos do Estado e as depositando quase que totalmente na lógica flutuante das leis de mercado. E dentro desse retrato situacional, a má distribuição de recursos, incentivos e ações entre as regiões também foi severamente atacada: o campo de atuação restringia-se muito ao sudeste do país, democratizando o acesso e gerando empregos formais na maior parte do Rio de Janeiro, São Paulo e outras metrópoles dessa região citada acima.

⁸ Tampouco uma instituição censora que detenha juízo de valor para ditar como cada aspecto das identidades e manifestações culturais deveria ser, como aconteceu na PNC de 1975.

Pouco contemplada foi também a cultura indígena durante esta primeira década. Talvez por falta de uma visão mais antropológica - que viria a ser adotada no governo seguinte -, esse legado das tradições nacionais foi limado e quase esquecido da agenda governamental⁹. O governo FHC fechou sua era contabilizando, apesar dos avanços institucionais e nas áreas audiovisual e multiplicação de bibliotecas, uma infeliz “utilização de dinheiro público subordinado à decisão privada” (RUBIM, 2007, p. 9), com um percentual orçamentário destinado a cultura de apenas 0,14% da arrecadação nacional; percentagem esta que o próximo governo buscou aumentar, conforme veremos.

1.4. Por uma reflexão e definição de “política cultural” e “protopolíticas”

Ao estudar a trajetória das políticas culturais no país até o período da redemocratização, concluo que prevaleceu um tipo de padrão do Estado no intuito de preservar sua situação, em momentos distintos, sempre utilizando a cultura como estandarte para seus projetos de modernização. Mesmo com o PNC de 1975, é possível notar as amarras à produção cultural (onde o próprio Estado-mecenas indica o que é “bom” e o que é “ruim”), tendo o país avançado na *criação* de instituições importantes, mas não na *manutenção* e conseqüente *evolução* das mesmas.

“Modernidade” *versus* “tradição” se revezaram na pauta governista como roupas para determinada ocasião. Assim, por exemplo, se por um lado o governo getulista - a fim de atrair os olhos do mundo para o Brasil - construía uma nova

⁹ Mesmo no meio midiático, que também não recebeu a devida atenção, houve descaso com a raça indígena: vale lembrar o triste episódio da campanha da Rede Globo “Brasil 500 Anos” quando, em suas comemorações, representantes de grupos indígenas foram impedidos de participar e substituídos por atores ou outros artistas durante as comemorações, além dos confrontos entre policiais e tribos indígenas em cidades do interior da Bahia.

“memória nacional” para poder realizar o projeto nacional de 1930 agregando os símbolos do folclore nacional (em uma “modernização conservadora”), por outro os chamados técnicos culturais do regime de 1964 se apropriavam do que definiam “cultura unificada” para manter a “segurança nacional”; a partir daí burocratizavam o acesso aos meios de produção intelectual, com o custo ainda de deixar todo o trabalho pesado e maiores investimentos nas mãos de empresas que não tinham noção do mercado de bens culturais.

Porém, o embate entre os intelectuais do CFC e os novos técnicos culturais, durante essa época de repressão, de certa forma aqueceram mais as discussões acerca do que deveria ser uma política cultural para um novo momento do Brasil. Trazendo esse cenário para uma interpretação à luz de opiniões atuais, Barbalho (2008) pontua que:

[...] a presença dos intelectuais, tradicionais ou técnicos, era o que permitia a ligação entre a “cultura do povo”, em sua essência diversificada, e a “cultura nacional”, que precisava ser unificada, para cumprir seus papéis ideológicos de identidade e integração [...]. Na realidade, ambos apresentavam propostas, no fundo, partes de um mesmo sistema. [...] ao final, todos participavam da “construção simbólica” apropriada aos interesses governamentais, com a elaboração dos planos nacionais de cultura. (BARBALHO, 2008, pg.71)

Mas daí é preciso atentar que ambos os discursos atendiam a necessidades *do Estado*, deixando o meio cultural a oscilar entre seu ímpeto de ação e a boa vontade de seus (poucos) patrocinadores. No final desse jogo, venceu a burocratização e o apelo à segurança nacional que culminou no texto do PNC de 1975, um verdadeiro cabo de guerra entre o desejo tradicional e a necessidade moderna, duelo este que se arrasta desde o Estado Novo.

Uma política cultural efetiva deve se valer de instrumentos que solidifiquem suas propostas e possibilitem suas ações, dando-as força legal e amparo constitucional (o que se esboçou já na Constituição de 1988), e não com um Estado pseudo-anfitrião, pois "o que caracteriza a cultura, hoje, é a ambiguidade. Sua imagem, cambiante, move-se entre a mercadoria e a aura, ou, em perspectiva

mais prática, entre o mercado e o Estado". (FIGUEIREDO & LAMOUNIER, 2002, p. 635)

Portanto, entendo que é possível recorrer a um conceito de “protopolíticas” a partir do resultado desse histórico nacional de políticas confusas, mascaradas, que atravessam os estados autoritários (Vargas e Militares/64) até políticas incompletas, descontinuadas e fragmentárias durante os estados democráticos (de Sarney a FHC). Meu aporte teórico para justificar o uso deste termo nesta pesquisa vem da constatação de Cláudia Leitão (2007) acerca de cultura e desenvolvimento, num entendimento de que:

A compreensão reduzida dos significados da Cultura contribuiu para a ausência de políticas culturais no Brasil. Ao mesmo tempo, na agenda de desenvolvimento nacional, a Cultura foi historicamente tratada a partir de políticas de Governo e não políticas de Estado, que fossem capazes de definir diretrizes e programas que contemplassem uma concepção mais ampla do fenômeno cultural em toda sua multidimensionalidade, especialmente no que se refere à qualidade de vida e ao desenvolvimento humano. (LEITÃO, 2007, pg. 29)

No capítulo seguinte, discorrerei sobre o panorama das políticas culturais na região Nordeste e no Ceará durante o séc. XX, e sobre quais fatos possibilitaram o desenvolvimento da cultura durante os diversos momentos políticos de nosso estado.

2. POLÍTICAS CULTURAIS NO NORDESTE: DESAFIOS LOCAIS E UMA OPORTUNIDADE PARA O CEARÁ

Antes de chegar ao foco deste estudo (a criação do CCBNB), é importante citar como todo esse contexto de tratamento da indústria cultural e suas políticas até o período da redemocratização chegou ao Ceará e que processos políticos e sociais potencializaram a implantação de centros culturais e outros programas relacionados aqui.

2.1. A (re)invenção do Nordeste

Durante praticamente todo o séc. XX a imagem de associação ao Nordeste do Brasil preconizava uma cartilha de negativizações da região tanto pelo aspecto geográfico quanto social: seca, miséria e pobreza absoluta são chavões que, até hoje, em plena era da informação, povoam a mente de muitos brasileiros.

Pois eis que o Nordeste inventou de se “reinventar”. Em meio a tantos discursos elitistas vindo da região Sul do país, o nosso Nordeste, em resposta, investiu na própria imagem de suas tradições para reinterpretar e catapultar seu regionalismo na forma de ações que chamassem a atenção para suas riquezas mais variadas. Nessa via, acabaria por reclamar também seu espaço nas políticas públicas que o alçassem ao devido reconhecimento como patrimônio cultural, produtor e exportador de cultura para dentro e fora do país.

Segundo Barbalho (2008), para tal empreitada, vivenciamos ainda na década de 1920 um impulso de movimentos regionalistas começando em Pernambuco, liderado por Gilberto Freyre: sua obra ganhou fama mundial ao estudar as raízes do Nordeste e colocá-lo num patamar de patrimônio nacional,

material e imaterial. Mais: a “carta na manga” do Nordeste, para alcançar seu objetivo, foi justamente trabalhar o discurso do saudosismo que sustenta sua tradição. Assim, trabalhava a memória na perspectiva de que “com uma economia em decadência, restava às elites nordestinas evocar um passado glorioso e inventar uma tradição que resguardasse elementos positivos de identificação”, recapturando, portanto “aquilo que um dia foi a essência do povo brasileiro” (BARBALHO, 2008, p. 78). O movimento prosseguiu com Pernambuco tendo uma posição mais elitista - influenciada por Ariano Suassuna e seu Movimento Armorial, além de sua atuação no poder público - e com a Bahia investindo fortemente no turismo como sua principal bandeira.

Ao chegar ao Ceará, percebemos uma tradição ainda jovem, visto que em comparação a estes outros dois Estados, sua história é bem mais recente.

2.2. A cultura cearense na ditadura militar: "burocratas subversivos" e o levante dos artistas antes e durante o “Ciclo dos Coronéis”

Ao perpassar o séc. XX, o Ceará assume sua forma política oligárquica como o timão que guiaria as decisões do Estado dentro dos interesses dos coronéis no poder. O percurso das políticas culturais, portanto, não deveria seguir um rumo tão diferente daquele do apadrinhamento e benefício aos “próximos”.

É de se imaginar que no discurso coronelista não haveria espaço para elaborar um projeto visivelmente voltado para o desenvolvimento cultural. Mesmo que por um lado ele acertasse justamente por sair das mãos de quem é “personagem” de uma parte da cultura nordestina (a figura do “coroné” não deixa de ser folclórica e sustentar toda uma mitologia sertaneja), por outro seria um projeto oneroso a uma elite que estava mais preocupada em estabelecer seu poder de mando - e assim manter suas alianças regionais - do que distribuir recursos para artistas.

Podemos tomar como ponto de partida para se desenhar um cenário político que seja favorável à discussão sobre políticas culturais no Ceará três episódios relevantes ocorridos durante o período que compreende as décadas de 1960 e 70.

O primeiro exemplo se dá com o surgimento na política cearense da figura do militar Virgílio Távora, que chegou ao poder do executivo estadual em 1962. Em seu passado, para se ter uma ideia, Távora foi tido como um dos conspiradores que tentaram impedir a posse de Juscelino Kubitschek no ano de 1956.

Aliado, pois, aos interesses militares, Távora teve uma gestão marcada por iniciativas econômicas para o Ceará: a onda de “modernização conservadora” surgiu em seu primeiro mandato, trazendo a industrialização a um Estado que ainda sofria com a falta de organização e planejamento na administração dos recursos públicos. Posteriormente, Távora rompe com o PSD (partido que o levou ao poder) e, ironicamente, na cabeceira de suas obras desenvolvimentistas, o rançoso governador lança um Plano de Metas Governamentais (PLAMEG) inspirado nos Planos de Metas de... Juscelino Kubitschek!

Também o próprio Banco do Nordeste (BNB) foi um dos agentes mais colaborativos na industrialização do Ceará durante sua gestão, elaborando projetos e incentivos que atraíssem empresas do Sul/Sudeste para a região:

A SUDENE [...] e o BNB, por meio de elaboração de projetos e estudos, construção de obras infra-estruturais e incentivos fiscais, possibilitaram não só um incremento industrial, como prepararam toda uma gama de técnicos, estudiosos e administradores que seriam igualmente aproveitados na gestão dos governos estaduais nordestinos. (FARIAS, 2004, p. 423)

Mas o fato curioso que ilustra esse primeiro exemplo e que influenciou a área cultural do Ceará deu-se quando Távora montou, à época, uma Secretaria da Educação composta por membros “subversivos”:

Távora sentiu-se desafiado pela conjuntura nacional (marcada pela crescente disputa entre esquerda e direita) e pela necessidade de apaziguar as diversas reivindicações dos aliados – as velhas oligarquias cearenses dominantes. Curiosamente, conseguiu que algumas pessoas de esquerda ocupassem cargos em sua equipe da Secretaria de Educação, como Luiza de Teodoro, Lauro Oliveira Lima, Evaristo e Edgar Linhares, Luis Edgar Cartaxo de Arruda, Iracema Santos e outros. Uma equipe tida como “subversiva” e que possuía propostas pedagógicas inovadoras. (Idem, p. 422)

Mesmo seguindo a linha militar, tradicional e autoritarista, Távora teve a paradoxal “coragem” de montar uma equipe de pessoas que posteriormente se ligariam aos movimentos culturais do Ceará, uma equipe que de certa forma criou uma “brecha” inicial aos movimentos que se seguiriam.

O segundo exemplo a ser analisado deu-se no governo de Plácido Castelo, sucessor de Virgílio Távora, já durante o regime militar. Castelo, professor e advogado, assume o governo do Ceará em 1966 em um momento difícil, de arrocho nos recursos públicos em todo o país - afinal, o golpe deixou contas a pagar - e não foi uma figura de muita força política. Para recompensar sua falta de apoio até mesmo dentro da própria ARENA (Aliança Renovadora Nacional) no Ceará, construiu grandes obras como o Estádio Castelão e o Palácio da Abolição.

Durante o ano de 1966, quando Castelo cessa as intervenções pesadas nas agremiações estudantis, grupos de jovens estudantes advindos de organizações da resistência ao regime militar (sobretudo do Movimento Estudantil) fundaram importantes iniciativas culturais em resistência à opressão militar. Seus encontros se davam no CEU (Clube do Estudante Universitário), onde a comunidade acadêmica se agrupava para discutir política e se divertir. Desses encontros, surgiram algumas entidades importantes para a agitação cultural da cidade, como por exemplo o GRUTA (Grupo Universitário de Teatro e Arte), que promovia apresentações artísticas com caráter militante na música; também nas artes plásticas houve movimentações com a presença de pessoas como Fausto Nilo, Augusto Pontes e Petrúcio Maia e o grupo CACTUS. A gestão de Plácido Castelo termina em 1971, ano que serve de ilustração para o último exemplo.

Por fim, o terceiro momento é marcado pelo levante de artistas locais que agitaram a década de 1970, durante o chamado “Ciclo dos Coronéis” (onde César Cals Filho, Adauto Bezerra e Virgílio Távora revezaram-se no poder em um acordo necessário para amenizar a fragilidade das elites locais). No ano de 1971, além do surgimento de novos grupos como o GRITA (Grupo Independente de Teatro Amador), artistas que se tornariam importantes nomes da MPB começam a se organizar e promover movimentos culturais independentes.

O primeiro deles foi um certo sobralense estudante de medicina: Belchior. Chegando até mesmo a produzir um programa de televisão, o jovem ganhou espaço na música local e logo participou de festivais nordestinos realizados pela antiga TV Tupi. Entretanto, para esses artistas cearenses, as dificuldades - como era de se esperar -, eram maiores do que o apoio e na maioria dos casos era preciso sair do Ceará. Assim:

Os talentosos artistas, não obstante, viam-se obrigados a deixar o Estado para alçar voos mais altos, nacionais. O primeiro a sair foi Belchior, em 1971, ganhando um festival no Rio de Janeiro com a música Na hora do almoço, fato que teve repercussão na carreira do sobralense e abriu as portas do centro-sul para outros cearenses. (FARIAS, 2004, p. 445)

Surgia o chamado “Pessoal do Ceará”, nome dado aos artistas que migravam daqui para o Sul-Sudeste em busca de melhores patrocínios para divulgar seu trabalho. Junto com Belchior, outros tantos como Fagner e Ednardo galgaram seu espaço na memória musical brasileira, que culminou com a gravação em 1972 de um disco, *O Pessoal do Ceará*. Também foi realizado um importante festival quatro anos depois na Praia da Tabuba, o Festival da Costa do Sol, precedido por outro (agora em 1979) realizado na Avenida Beira-Mar pelo jornal *O Povo*.

Para finalizar o exemplo, o maior movimento cultural dessa época se deu ainda nesse último ano citado, agora unindo grandes nomes da cena local e artistas de outros Estados. Assim, durante quatro dias, o Teatro José de Alencar recebeu uma enxurrada artística no festival *Massa-feira Livre*:

Em 1979 a 'nova' e a 'velha' geração de músicos e demais artistas cearenses resolveram promover um grande festival artístico no Ceará. Com a produção de Ednardo e Augusto Pontes realizou-se entre os dias 15 e 18 de março a Massa-feira Livre, que reuniu no Teatro José de Alencar mais de duas centenas de artistas locais, numa verdadeira confraternização cultural. A Massa-feira livre teve ainda teatro, artesanato, repente, embolado, pinturas, fotografias, desenhos, poesias, gravuras, danças, cinema etc; um festival democrático, irreverente e irônico, aberto a quem quisesse participar – até artistas da Paraíba, Piauí e Pernambuco lá se apresentaram. A maioria dos artistas eram jovens, com seus cabelos black-power, boinas à Che Guevara e calças 'boca de sino' – foi 'Woodstock cearense' ou, como disseram outros, a 'marmota do mormaço'. [...] A Massa-feira foi talvez o grande movimento cultural do Ceará contemporâneo e culminou com a gravação de um álbum duplo no Rio de Janeiro (lançado em Fortaleza em 1980). (FARIAS, 2004, p. 446)

Todos esses artistas, movimentos, lutas estudantis serviram de base para se construir um *know-how* da gestão e ação da cultura no Estado. Muitos dos nomes citados nos movimentos acima foram (ou ainda são) personagens importantes dos principais momentos da cultura na política e da política cultural a ser elaborada no Ceará. Muitos serão ainda citados nos próximos capítulos, sendo suas contribuições detentoras de relevância para o assunto.

No início da década de 1980 termina o “ciclo dos coronéis” e inicia-se o governo de Gonzaga Mota. Apesar de ter sido corajoso em romper com os antigos oligarcas, Mota também não teve uma administração de muita relevância, pois na prática continuava a exercer os mesmos vícios coronelistas: nepotismo abundante, ineficiência administrativa e estrangulamento dos recursos públicos.

E findado o ciclo dos coronéis, o Ceará testemunha o momento da redemocratização. Fazendo um balanço desse ciclo, constatamos que não houve um planejamento ou conhecimento do caráter administrativo dos bens culturais, visto que

os planos de ações culturais terminavam por ser praticamente, salvo uma ação ou outra, uma cópia do plano anterior; via de regra, uma política cultural clientelista baseada em práticas de “apadrinhamento”, em que os benefícios não se estendem ao todo, mas, sim, a uma parte que rodeia o poder; e, ainda, que a elaboração dos planos de ação cultural foram feitos sem o devido conhecimento da realidade. (SILVA, 2005, p. 94)

Até este momento da política cearense, podemos inferir que o modelo de protopolíticas do âmbito nacional se repetiu aqui, pois a maioria das ações se baseava tão somente na instituição de patrimônios como bibliotecas e museus e, no que tange a programas, realizações nos mesmos moldes das políticas de eventos.

Aproxima-se um momento transitivo com o governo posterior pelas mãos da nova geração de jovens empresários que assume o poder no Ceará durante a década de 1980. Seus conceitos e iniciativas afetarão também o modo como a política cultural do Ceará é realizada e gerida, produzindo novos atores e ampliando o espaço conceitual da cultura a partir de novas práticas - oriundas não somente da área artística -, conforme veremos no tópico seguinte.

2.3. Novos tempos para o Ceará: o modelo empresarial trazido à cultura pelo “Governo das Mudanças”

A política no Ceará a partir das eleições de 1986 transitava para uma nova esfera de poder, saindo das velhas práticas de um coronelismo caduco das duas décadas anteriores. E, no entorno desse aspecto, o momento nacional era de reabertura democrática. A proposta dos atores que encabeçaram as eleições daquele ano era a de realizar o “Governo das Mudanças” (BARBALHO, 2007, p. 112), através de uma nova geração política vinda do ramo empresarial que propunha renovações técnico-administrativas a fim de modernizar o estado cearense. Compondo uma tríade que governaria o Ceará durante sucessivos mandatos na década seguinte estavam Tasso Jereissati, Ciro Gomes e Lúcio Alcântara.

Quando esse novo grupo de “jovens empresários” rompe com as antigas elites oligárquicas dá-se um novo direcionamento ao desenvolvimento do Ceará. A necessidade de se “modernizar” surgiu juntamente com o projeto do Governo das Mudanças. Para tanto, essas novas elites

[...] passaram a estimular a industrialização cearense, na intenção de fortalecer a economia estadual e consolidar a classe dominante [...]. Caberia ao Estado fornecer os 'estímulos industriais' (obras de infra-estrutura e isenções fiscais), pois a burguesia local não tinha capital para tanto. Nesse sentido foi fundamental a criação do Banco do Nordeste (BNB em 1954) e da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE, fundada em 1959, e extinta em 2001 e recriada em 2003), além das administrações do governador Virgílio Távora (1962-66/1979-82). (FARIAS, 2004, p. 456)

Assim, em 1986, a consequente vitória de Jereissati - à época, filiado ao PMDB - simbolizava a clara transição desse antigo modelo para um teor mais administrativo-empresarial levado à máquina pública, e dando novo fôlego a seu funcionamento. No entanto, o vetor da função administrativa agora caberia a esses empresários, ficando o Estado mais como um provedor de recursos do que um responsável por funções executivas. A campanha de Tasso era pautada justamente na imagem da modernização e da mudança que trariam o Ceará à posição de estado globalizado, retirando o estereótipo de região seca, atrasada e pobre. É tanto que, efetivamente, seu governo operou desburocratizações significativas dentro de uma racionalidade administrativa que, naturalmente, migraria para o campo das políticas culturais.

O alinhamento político com o PSDB (após romper com o PMDB) naquele momento para o Ceará deu margem para que também se pensasse em cultura como força geradora de renda, imagem e novas possibilidades de desenvolvimento, acompanhando o projeto de estímulo à industrialização do Ceará dentro da proposta de tal partido. Uma vez que a cultura fosse vista como potencial econômico, era de se esperar o interesse em investir na área.

As novas ideias não tinham espaço na burocracia da agenda de seus antecessores. Esses empresários que chegavam ao poder eram organizados na FIEC - Federação das Indústrias do Ceará, fundada em 1950. Como dirigentes desta federação, desenvolveram seus pensamentos e ações modernas - pois a maioria vinha de cursos universitários - e reativaram o CIC - Centro Industrial do Ceará, onde procuraram também contato com movimentos sociais. Dentre os membros daquela gestão (1978-1980) liderada por Beni Veras, empresário do ramo têxtil, figuravam nomes de peso da indústria cearense como Francisco Assis Machado

Neto (do grupo Mota Machado), Tasso Jereissati, Ednílton Gomes de Soares (Colégio Sete de Setembro), Amarílio Proença de Macedo (Grupo J. Macedo) e Byron Queiroz (Grupo Ivan Bezerra).

Tasso também trouxe para compor algumas de suas secretarias esse mesmo pessoal do CIC. Um destaque fica para Byron Queiroz, que se tornou Secretário de Planejamento antes de assumir a presidência do BNB, que estudaremos no próximo capítulo.

Como consequência dessas reformulações, um mecanismo instalado para fomentar as atividades culturais no Ceará à época foi a Lei de Incentivo à Cultura nº 12.464, de 29 de junho de 1995, conhecida como “Lei Jereissati”.

Na tendência das leis de incentivo, a Lei Jereissati também se utilizou da renúncia fiscal como ferramenta de ação. As empresas privadas receberiam abatimento de até 2% de ICMS e reverteriam esse desconto em ações de fomento às artes. A lei seguiria a tendência do “Estado encorajador” praticada pelo governo da época, do presidente Fernando Henrique Cardoso.

Tal lei foi inovadora: conseguiu captar recursos e incitar empresários a investir e os produtores a buscar patrocínio naqueles tempos, tendo movimentado um bom número de projetos. Criou-se também, através dela, o Fundo Estadual de Cultura - FEC, em que as empresas participantes depositavam doações. A tabela a seguir demonstra em números a quantidade de projetos realizados de 1995 a 2004:

LEI JEREISSATI – QUADRO ANUAL DE CEFICs¹⁰ DE TODOS OS PROJETOS

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

Fonte: CEARÁ, Secretaria da Cultura e Desporto. Coordenação da Comissão de Análise de Projetos. Fortaleza, 2004 in SILVA, 2005, pg. 103.

A intenção da lei era de revitalizar o meio artístico, tendo como resultado esperado o aumento de projetos encaminhados ao mecenato privado e também ao público. De fato, muitos projetos se realizaram especialmente no ano de 1998, quando de seu apogeu¹¹. Porém, as limitações burocráticas não permitiam um maior alcance e nem todos os projetos encaminhados eram aprovados. Parece que a lei sofria do mesmo mal e teria o mesmo destino de suas similares, Lei Sarney e Rouanet.

A crítica à Lei Jereissati se concentra justamente no financiamento privado partir de um interesse próprio das empresas em produzir *marketing* cultural. Sem uma noção muito adequada de como produzir cultura, a ideia de mecenato termina por cair no viés do “ganho de imagem”, com muitas empresas sem tanta capacidade técnica para investir na área. Os artistas também precisavam se adaptar a essa realidade, mas o problema era que muitos não dispunham de um apoio técnico adequado para lhes encaminhar pelo mundo empresarial e descobrir como

¹⁰ CEFICs: Certificados Fiscais de Incentivo a Cultura, que precisavam ser expedidos pela Secretaria da Fazenda (SEFAZ) para validar os projetos culturais aprovados.

¹¹ Curiosamente, também o ano de fundação do Centro Cultural Banco do Nordeste, mas que não operou por meio dessa ferramenta da Lei Jereissati.

se desenvolver nele, na ótica do empresário e suas exigências burocráticas. Isso acaba por minar a própria espontaneidade e autonomia do artista, além de limitar o espaço de quem poderia ter acesso a essa política.¹²

Também a falta de centros culturais na cidade nessa época corrobora o quadro acima. Sem uma referência, um ponto de apoio, um equipamento cultural que lhes capacitasse, os artistas caíam num cenário excludente, onde a prometida democratização aos recursos para a cultura não acontecia. A falta de alcance da própria lei e a imensa burocracia para se ter um projeto aprovado pela Secretaria de Cultura do Estado Ceará - Secult, tendo que passar também pelo crivo burocrático da SEFAZ, fortalece essa conclusão. Um conseqüente declínio no número de projetos verifica-se nos anos seguintes conforme a tabela abaixo:

LEI JEREISSATI – FUNDO ESTADUAL DE CULTURA – FEC 1996/2003

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

Fonte: <http://www.secult.ce.gov.br>. Acesso em 21/10/2011, 15:34h.

¹² O “apadrinhamento” político acaba ganhando margem para se repetir, ainda mais pela fama de Tasso ser um “coronel” moderno.

Assim, a lei acabou reduzindo drasticamente sua captação de projetos nos anos seguintes a 1995. O cenário nacional desfavoreceu a aprovação de mais projetos tanto pelos problemas da lei quanto pela redução federal no orçamento da cultura. Desta forma, houve cada vez menos espaço para produzir e ter um projeto financiado, pois:

os produtores locais reclamavam que tinham dificuldades para viabilizar seus projetos uma vez que o dinheiro disponibilizado pela Lei Jereissati não conseguia atender a todos os interessados. Até porque, de uma maneira geral, a Secult sofreu já no final de 1998 com a redução de verbas federais na área da cultura, ocasionada por uma crise do sistema financeiro mundial, e a diminuição na captação de recursos por meios das leis de incentivo estadual e federal como resultado da privatização das empresas estatais, que eram as principais investidoras destas leis. (BARBALHO, 2007, p. 17)

Muitas vezes também a própria falta de interesse ou as decisões estratégicas das grandes empresas que financiavam o FEC e trabalhavam com base na Lei Jereissati colaboraram para esse cenário retroativo. Há de se lembrar que a Coelce, por exemplo - que era uma das maiores empresas a praticar o *marketing* cultural - à época certamente foi afetada por conta das crises e do “apagão” no governo FHC.

Apesar dos avanços na área do incentivo à produção artística, é sabido que o Governo Tasso não foi célere em resolver questões sociais urgentes. Ao pesquisar os caminhos que o levaram ao poder, encontramos algumas respostas que se relacionam com grupos e pessoas que certamente influenciaram na construção da política cultural cearense.

Porém, o rompimento de Tasso com as antigas elites marcou o trânsito de um modelo oligárquico para outro, agora sob a bandeira da modernização, mas que não deixou desaparecer a face de “coronel” do “galeguim dos zóio azul” e seus partidários.

Entender o surgimento de um centro cultural no meio de todo esse ambiente de contradição política é fazer jus à vitória de uma equipe que quis mudar a cultura àquela época em nossa cidade, mesmo nadando contra a maré em tantas dificuldades internas e externas.

2.4. Uma oportunidade no “mudancismo”: a Secult e o *turnaround* da cultura no Ceará

Um conceito das práticas de gestão empresarial pode ser pensado para entendermos o que aconteceu na seara das políticas culturais a partir da gestão Jereissati: a estratégia conhecida como *turnaround*:

O conceito é utilizado nas empresas em sérias dificuldades e geralmente acionada em situações emergenciais como iminência de falências. Em alguns casos, grandes mudanças se fazem necessárias, e as empresas tendem a implementá-las utilizando-se de medidas drásticas, ações imediatas e correções em seus rumos. A empresa, ameaçada na sua própria sobrevivência, tenderá a precisar de providências rápidas, muito mais radicais do que aquelas que ocorrem nos programas de racionalização de trabalho, melhorias, operacionais ou análise de valor. “Essas medidas visam um só objetivo: reconduzir a empresa ao caminho do bom desempenho e da lucratividade” (OLIVEIRA, 1994)¹³.

Apesar de não ter cumprido todas as metas de seu Plano de Mudanças, um ponto positivo do governo Tasso foi a reforma da administração pública que certamente refletiu na política cultural vigente: demitiu funcionários fantasmas, informatizou processos e postos de arrecadação de impostos, fortaleceu as finanças públicas para ampliar a capacidade de investimento do Estado dentro de sua proposta modernizante (FARIAS, 2004, p. 466), além da inovação que foi a Lei Jereissati (mesmo com suas deficiências), que serviu para agitar o cenário da produção cultural no Ceará.

Trazendo essa configuração para a área cultural, o primeiro desafio foi o de elaborar um projeto que encaixasse a cultura na imagem de um Ceará moderno (BARBALHO, 2007: 116), identificando as reais necessidades e o potencial do Estado na cultura, já encarada também como vetor econômico e impulsor da geração de renda e do turismo. Tal percepção demorou um pouco a acontecer, o que praticamente estagnou políticas culturais em seus primeiros meses de mandato.

¹³ Por carecer da obra original, ver: OLIVEIRA, 1994 *apud* FRANKLIN, 2005.

Algumas semelhanças podem ser percebidas entre o estilo Tasso de gerenciar os assuntos (inclusive o da cultura) e aquele dos técnicos culturais da ditadura militar¹⁴, pois, assim como à chegada de Tasso, durante o regime militar “constituiu-se um grupo de dirigentes para a atividade cultural que [...] era formado basicamente por administradores profissionais e seria o principal responsável pelos projetos no setor” (BARBALHO, 2008, p. 70).

Ao estudar a realidade do primeiro governo Tasso, é possível perceber um determinado órgão público que se tornou peça-chave para o *turnaround* da cultura em nosso estado: a Secretaria de Cultura do Estado Ceará - Secult.

Criada pela Lei 8.541, a Secult nasce de um desmembramento da Secretaria da Educação (ainda da época de Virgílio Távora, como já vimos). Oficializada ainda em 1966, teve como um dos membros de seu Conselho de Cultura o governador à época, Plácido Castelo, juntamente com o historiador Raimundo Girão. Ao longo de sua história, a Secult cria e gerencia equipamentos como o Arquivo Público do Estado do Ceará, a Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, o Centro Cultural Bom Jardim, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), o Mausoléu Castelo Branco, o Museu do Ceará, Museu da Imagem e do Som do Ceará e o Theatro José de Alencar¹⁵.

Analisando a história desta secretaria a partir da posse de Tasso Jereissati em 1986, o primeiro secretário a assumi-la no novo governo foi o deputado estadual Barros Pinho, integrado ao cargo por nomeação do PMDB. Passado pouco tempo, acontece o já citado rompimento de Tasso com tal partido e, logo depois, sua associação ao PSDB, recém-criado.

O alinhamento das ideias mudancistas a um novo partido reformulou o secretariado: Barros Pinho é exonerado e em seu lugar assume Violeta Arraes, a “Rosa de Paris”, experiente socióloga e militante pelos movimentos artísticos brasileiros na França. Toda sua bagagem e vivência agregaram valor aos atos da Secult dali em diante: a secretária realizou ações de visibilidade na cultura cearense

¹⁴ Conforme mostrado no Capítulo 1.

¹⁵ Fonte: <http://www.secult.ce.gov.br/a-secretaria/secretario/a-secretaria/criacao-da-secult/a-lei-de-criacao-da-secretaria-da-cultura>

como o resgate de espaços físicos da cidade (como maior exemplo, seu trabalho de revitalização do Theatro José de Alencar), a promoção de grandes eventos e a criação de um polo de cinema no Ceará. Mesmo não tendo estabilizado uma política cultural definida, Violeta deixou um importante legado na secretaria com tais ações.

Terminado o primeiro governo Jereissati, assume o cargo o governador Ciro Gomes em 1991. Para secretário de cultura assume o publicitário Paulo Linhares, dando continuidade ao projeto mudancista. Em seus discursos - fazendo-se do uso de ferramentas da comunicação para tanto - propunha “colocar Fortaleza no mapa da discussão intelectual nacional e internacional, transformá-la na metrópole cultural do Nordeste” (BARBALHO, 2007, p. 119).

A Secult, então, vivia um momento de intensas atividades reunindo professores e artistas de todo o país nas artes plásticas, cinema e teatro. Assim, Fortaleza estava se transformando em metrópole cultural. Ao criar também o Plano de Ações Culturais, além de recuperar o prestígio do órgão, Linhares garantiu sua permanência no segundo governo Jereissati, após a saída de Ciro em 1995.

Nos momentos da década de 1990 em que a Secult trabalha com destaque, percebe-se que o Ceará - sem deixar de ser regionalista - tem posição vantajosa para se tornar um polo de cultura modernizado e flexível, haja vista que acompanha também as novas políticas e tendências culturais do mundo:

[...] não havia dúvida de que o objetivo da política cultural cearense devia ser o de ‘acelerar o deslocamento do trabalho para a indústria cultural, cuja capacidade empregadora é simplesmente inesgotável [...] por sua identidade cultural mais recente e flexível, o Ceará se encontraria na dianteira da disputa por um lugar privilegiado dentro do espaço produtivo globalizado (BARBALHO, 2008, p. 85-86).

Assim, compondo-se como uma faceta renovada em um Nordeste tão ligado a oligarquismos e a um regionalismo muitas vezes arcaico (vê-se, em Pernambuco, razões políticas injustificadas)¹⁶, a disposição do Ceará neste

¹⁶Mesmo com toda sua genialidade e respaldo frente ao meio literário, Ariano Suassuna foi duramente criticado durante sua permanência na Secretaria de Cultura de Pernambuco por defender abertamente nos meios de comunicação seu repúdio massivo a todo “estrangeirismo” que influenciava a produção cultural no Brasil. Chegava ao ponto de recusar propostas de artistas que apresentassem trabalhos com este teor, alegando pouco orçamento e que só patrocinaria artistas da

momento demonstra sua flexibilidade ao encarar a cultura como, segundo Barbalho, um “metacapital estatal” (BARBALHO, 2007), gerador de fluxo econômico e passível de ser reinterpretado, reconstruído através de ações variadas e políticas públicas em sintonia com a globalização. Em torno desse quadro, o envolvimento de profissionais da comunicação assumindo a Secult favoreceu este momento de mudanças do Ceará.¹⁷

Ao entrevistar pessoalmente o Prof. Alexandre Barbalho, capturei sua opinião de que o alinhamento político dos governos federal e estadual da época favoreceu a atividade de investimento cultural, apesar do “afastamento” do Governo Federal à pasta da cultura. Apesar do *modus operandi* da esfera federal à época, foi também o poder de articulação de alguns secretários que passaram pela Secult um acontecimento fundamental para concretizar o projeto mudancista. Segundo ele:

Tensões não haviam, porque eram dois governos alinhados, do PSDB. Agora a gestão do FHC, com o Weffort na Cultura, foi uma gestão marcada por essa lógica do mercado. Inclusive houve uma apostila produzida pelo MinC na época chamada “A Cultura é um Bom Negócio”. Isso não entrava em contradição com o que o Paulo Linhares defendia. A diferença era que, aqui o Paulo Linhares defendia o papel econômico da cultura, mas defendia também o papel do Estado para fortalecer essa economia cultural – coisa que no âmbito federal não vai existir, quer dizer, no governo FHC há a questão das Leis de incentivo, que é dinheiro público, mas é um dinheiro público que o Estado não dá diretrizes. Se você pegar o montante de dinheiro público, foi enorme, só que não foi investido pelo MinC, e sim pelas empresas através da dedução de impostos. Esse formato também vai acontecer no Ceará porque a Lei Jereissati vai ser criada nesse momento também, como espelho de um modelo que é federal. Mas há essa diferença, que é interessante: você está num momento de fortalecimento de um pensamento mais liberal do Estado saindo desse papel de Estado promotor, mas no Ceará, especificamente (apesar de ser um governo do PSDB), vai haver um investimento muito forte na cultura como nunca tinha tido antes.¹⁸

cultura popular. Ora, se falamos de políticas culturais que possam ampliar a diversidade e o exercício da autonomia artística (sobretudo para uma efetiva “invenção do Nordeste”) o discurso de Suassuna reforça uma disposição a “práticas paternalistas e populistas, preocupadas em ‘proteger’, ‘assistir’ e ‘auxiliar’ a cultura popular”. (BARBALHO, 2008, p. 84). Irônico perceber que, mesmo com todo o proselitismo assumido, Suassuna resgata claramente inúmeros elementos do trovadorismo e da poesia europeia em sua obra *A Pedra do Reino*, assumindo a clara proposta que discutimos aqui de reinventar o nordeste por outras linguagens.

¹⁷Ao longo da existência da Secretaria, houve importantes ações para a criação e desenvolvimento do polo de cinema e audiovisual no estado. Nos anos seguintes (durante quase toda a década de 90), há iniciativas importantes no setor como a criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual e a realização do Festival Cine Ceará. Para mais detalhes, ver BARBALHO, 2003, p. 9.

¹⁸Trecho da entrevista com Alexandre Barbalho que realizei no dia 29 de agosto de 2011 em sua sala do Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade da UECE.

Com esse saldo aparentemente favorável para a política cultural no Ceará, a gestão de Linhares termina com sua saída durante o terceiro mandato de Tasso Jereissati, reeleito em 1997. No ano seguinte, quem assume o cargo é o então subsecretário Nilton Almeida, mas o sucesso da política de seu antecessor o faz continuar no projeto mudancista. É justamente nesse ano que surge o Centro Cultural Banco do Nordeste, tema do próximo capítulo deste estudo.

3. O CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE (CCBNB)

Dada a conjuntura em que se desenvolveram boa parte das atividades em nome de uma redefinição das políticas culturais nacionais nas últimas décadas, assim como os desdobramentos político-administrativos no Ceará nessa área, me propus a pesquisar o Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) em sua criação na gestão FHC com uma questão central a se discutir: como ele se comporta tendo nascido em um contexto onde a cultura estava praticamente entregue à vontade do mercado, com mais dependência por financiamentos da iniciativa privada do que pelo próprio Estado?

Mas antes de chegar ao motivo deste estudo, apresento a seguir uma breve reflexão sobre o que é um centro cultural. No tópico a seguir, uma abordagem sobre este espaço.

3.1. Breves linhas sobre Centros Culturais

Centros culturais constituem espaços conjuntivos de uma experiência local dos valores e tradições de um povo. A razão de se criar tais espaços repousa na tentativa de elucidação de um “projeto nacional” que faça a maioria dessas tradições - que muitas vezes resistem tão somente na forma da oralidade ou numa forma material escassa de manutenção - resistir e alcançar um público maior, mais atualizado através da disponibilização de equipamentos, técnicas e conhecimentos capazes de capturar e manter uma ideia, estéticas culturais ou apenas uma bela história.

A pesquisadora Ligia Dabul (2008) demonstra em seu artigo que os espaços denominados centros culturais se disseminaram a partir da década de 1970 com a criação do Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, que acabou se tornando o marco inspirador para a construção de novos centros mundo afora. A

princípio, um centro cultural era um espaço que propunha agir como um “museu de grandes novidades” (DABUL, 2008), pois sua proposta era se tornar um centro aglutinador de várias atividades, além da mera exposição de obras artísticas numa simpática tendência a chamar uma plateia mais popular, aproximando-a do conhecimento às artes através de atividades diversas, e trazendo mesmo grandes novidades.

No Brasil, centros culturais importantes foram erguidos desde então, como o Centro Cultural São Paulo, o Centro de Criatividade de Aracaju, dentre outros. Mais recentemente, em 2008, a Estação Ciência, Cultura e Artes (João Pessoa – PB) nasce como um espaço diferenciado e único projetado por Oscar Niemeyer, assentado no Bairro do Cabo Branco, no ponto mais oriental do país.

Um aspecto interessante é o de tais equipamentos culturais, na maioria das vezes, se instalam a partir da restauração de prédios antigos ou em prédios que exercem outras funções. Por geralmente a maioria desses prédios se localizar em bairros centrais, também sua disposição e raio de ação é pensada estrategicamente: com tal configuração, possibilitam um maior afluxo de um público sempre heterogêneo, convidando-o a visitar exposições a preços populares, muitas vezes fazendo eventos gratuitos, podendo assim, criar um adensamento específico para o exercício de fazer, pensar e construir cultura. É o caso do MASP - em plena Avenida Paulista, um centro nervoso da economia nacional - e do próprio CCBNB, encravado no centro de Fortaleza.

O ambiente propício para esta efervescência de centros culturais se deu justamente pelo fato de que, além de serem vias de divulgação de novos e antigos artistas, esses espaços de “grandes novidades” se tornam pontos de referência não só turística, como também para a variabilidade das formas de entretenimento locais. Por exemplo, em Fortaleza mesmo, o próprio Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura se tornou um museu aberto de novidades: agrupa equipamento cultural, centro histórico, programas e atividades de desenvolvimento sócio-cultural, além de estabelecimentos destinados ao comércio e diversão como bares, restaurantes de alta gastronomia e casas de espetáculo que atendem a vários públicos.

Mas para não cair no engano de se pensar que em centros como este o propósito do espaço termina por ser de certa forma eclipsado por outras atividades,

devemos nos atentar a perceber que - mesmo com uma variedade de atrações - a própria disposição das programações e a experiência dos sentidos (tanto pedagógico como lúdico) garantem uma intercomunicação com a cultura em todos seus ambientes. No próprio Dragão do Mar os restaurantes operam em prédios tombados pelo patrimônio histórico, e em todo seu entorno (cerca de 30 mil m²) há um trabalho em série com diversas modalidades de entretenimento, sempre pontuadas com divulgação variada por diversos veículos.

Num aporte antropológico, pensemos como se cada compartimento convidasse o usuário ao próximo, criando, no raciocínio de P. Bourdieu, uma “disposição estética” (BOURDIEU, 1983 *apud* DABUL, 2008, p. 264) ao aproveitamento do equipamento, seja nos cinemas, teatros ou museus ali dispostos, convidando públicos já desde os mais populares até os turistas e a classe média-alta. Essas visitas e o próprio aproveitamento do espaço, mesmo que só no âmbito da diversão, provocam no indivíduo “uma competência e inclinação para reconhecer como artísticos objetos valorizados como tais no campo artístico” (DABUL, 2008, p. 264). Assim, o usuário passa a desenvolver e a adotar como rotina e transformar em frequência de visita o espaço, interpretando e identificando os acervos físicos do local e, por conseguinte, aprendendo a criar e a gerir seus próprios acervos simbólicos a cada passeio.

3.2. Idealização e criação do CCBNB

Ao final da década de 1990, se iniciou o projeto de um centro cultural capitaneado pelo Banco do Nordeste, entidade federal com experiência no crescimento socioeconômico do país nas áreas de desenvolvimento humano, econômico e científico.

A partir de sua fundação em julho de 1998, o CCBNB engaja uma proposta diferenciada no cenário cultural de Fortaleza: cultura acessível a todos, com oportunidades de recepção de projetos para financiamento de sua realização,

programação gratuita e formação de plateia. Até então, a cidade não dispunha de um equipamento específico para tal fim, pois o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura ainda estava em construção. Portanto, de certa forma, o CCBNB foi um marco inédito no impulso para centros culturais de maior porte na capital, e que incentivassem a cultura por meio de ações mais abrangentes e democráticas.

No entendimento do próprio Banco do Nordeste, não é possível agir na promoção da economia e crescimento social sem operar o fomento à cultura. Também esta entidade se outorga a responsabilidade de executar políticas públicas de desenvolvimento com recursos próprios e através de parcerias, conforme citado a seguir:

O Banco do Nordeste do Brasil S.A. (BNB) é uma instituição financeira múltipla criada pela Lei Federal nº 1649, de 19.07.1952, e organizada sob a forma de sociedade de economia mista, de capital aberto, tendo mais de 90% de seu capital sob o controle do Governo Federal.

[...] o BNB opera como órgão executor de políticas públicas, cabendo-lhe a operacionalização de programas como o Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar (Pronaf) e a administração do Fundo Constitucional de Financiamento do Nordeste (FNE), principal fonte de recursos operacionalizada pela Empresa. Além dos recursos federais, o Banco tem acesso a outras fontes de financiamento nos mercados interno e externo, por meio de parcerias e alianças com instituições nacionais e internacionais, incluindo instituições multilaterais, como o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID).¹⁹

Gerenciado pelo Banco, também o CCBNB executa políticas públicas e administra recursos operados não só pela esfera estatal, mas também através de crescentes parcerias com outras entidades.

Em seu momento de criação, os dirigentes decidiram adotar como diretrizes de suas ações estratégicas os conceitos de cultura postulados por Alexandre Barbalho (2010), historiador, cientista social e pesquisador de políticas públicas:

¹⁹ Conforme disposto no site do BNB:

http://www.bnb.gov.br/content/aplicacao/O_Banco/Historico/gerados/hist_principal.asp (Último acesso em 08/06/2011, às 23:22h) - grifos meus.

Cultura pensada como direito aos cidadãos; conceito de cultura alargado, no sentido antropológico de invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos; criação cultural tratada em uma perspectiva de experimentação inovadora e crítica; ênfase ao caráter expressivo, experimental e diversificado da criação cultural como trabalho; sistematização e democratização da participação dos agentes culturais; ampliação da capacidade de percepção e da sensibilidade do público; promoção do exercício da cidadania pela valorização das culturas regional, nacional e internacional; entendimento de que a política de eventos²⁰ não é a única saída face à fragmentação das identidades. (BANCO DO NORDESTE DO BRASIL, 2010, p. 20)

A repercussão na mídia, à época, foi imediata e em nível nacional. Fortaleza ganhava um espaço inédito para se discutir, pensar e dinamizar a cultura:

“Desde que foi inaugurado o Centro Cultural tratou de incrementar uma programação permanente e diária, que inclui cursos, exposições, exibição de filmes, shows musicais, peças de teatro e atividades afins. Tudo gratuito. E voltado sobretudo à história do povo nordestino, trazendo à tona modos de expressão, costumes, crenças e valores tanto particulares quanto universais...”

(Jornal O Povo, em 24/08/1998)

“Fortaleza teve o seu primeiro centro cultural inaugurado. O Centro Cultural Banco do Nordeste ocupará quatro andares de um prédio no centro da cidade. Entre os destaques de sua programação os cursos de apreciação de arte e escola de cultura.”

(Jornal Folha de São Paulo, em 26/07/1998)

Neste capítulo, optei pela metodologia de entrevistas abertas e semiestruturadas²¹ realizadas com informantes do próprio CCBNB. Eles relatam suas experiências e ajudam a reconstruir a memória da época da criação do centro cultural, além de relatórios internos do próprio órgão disponíveis para esta pesquisa, a fim de entender melhor os atores e políticas envolvidas em sua fundação e no

²⁰ A referida “política de eventos” de que fala Barbalho foi muito utilizada na década de 1990 e se caracterizou como uma modalidade de ações no âmbito da cultura que investia em estímulos materiais e condições propícias para acelerar a realização de eventos como festivais, concursos, prêmios e bolsas, sendo encabeçados pelo próprio Ministério da Cultura e suas secretarias instituídas. Apesar de propor e executar medidas relevantes em termos de produção trabalhava quase que totalmente via leis de incentivo, característica principal da política cultural desse período, que tinham dificuldades em atender às demandas da área e careciam de um leque mais abrangente de conceitos que apontassem as reais necessidades na continuidade dos eventos. (SILVA, 2007, pg. 19).

²¹ Segundo metodologia sugerida por P. Bourdieu (BOURDIEU, 1999) in BONI & QUARESMA, 2005.

decorrer de suas ações. Também realizei pesquisa histórica a partir do próprio acervo do CCBNB, através dos setores Biblioteca, Acervo Histórico e Reserva Técnica, além da bibliografia disposta no final deste trabalho.

Para melhor estruturar a pesquisa, dividi o surgimento do CCBNB em duas fases: a primeira, de idealização; a segunda, de execução do projeto. Os próximos tópicos, que contemplam essas fases, foram construídos a partir dos depoimentos de entrevistados que fazem/fizeram parte do quadro de funcionários do CCBNB atualmente e/ou à época da criação.

Na primeira fase, a partir do início dos anos 1990, o BNB promove um grupo de trabalho em comemoração aos 40 anos de fundação do Banco. A partir desse “GT 40 Anos”, uma equipe de pensadores e profissionais ligados à comunicação e às artes no Ceará se reúne para pensar o conceito de uma “Agência Cultural” a ser criada na época.

Primeiramente, busquei na entrevista com Henilton Menezes²² os motivos iniciais da criação do CCBNB. Em seu relato, ele informa que a ideia de instalar o equipamento que viria a ser um centro cultural se deu também por uma oportunidade de se ganhar o espaço do Edifício Raul Barbosa, já que o BNB estava transferindo sua sede administrativa para o Passaré. Assim:

Uma ideia surgiu na direção do Banco de não perder a referência no centro, do prédio que mais de destacava naquela região da cidade. Nessa mesma época estava se instalando o Centro Cultural Dragão do Mar. Resgatou-se então uma antiga ideia de criação de uma unidade que seria chamada, à época, de Agência Cultural.

²² Henilton Menezes, jornalista cearense. Na época (1998/99) era o então Gerente do Ambiente de Gestão da Cultura. Em 1º de fevereiro de 2010, após 12 anos no CCBNB, assume o cargo de Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura no MinC, onde continua trabalhando.

O nome “Agência Cultural” surgiu pelo fato de que, em um primeiro momento, o projeto deveria ser um modelo de uma agência bancária literalmente voltada para o patrocínio às atividades artísticas, localizada primeiramente não no Edifício Raul Barbosa, mas no prédio que havia sido a primeira sede do Banco, ou seja, nas imediações da Catedral Metropolitana, próxima ao Mercado Central: “Seria uma agência com mobiliário de época, estilo década de 50, com uma retaguarda especializada no setor cultural nordestino”, relata.

De acordo com Henilton, o presidente do BNB à época, Jorge Lins Freire, coordenou o “GT 40 Anos” e levou a proposta da Agência para a diretoria. O projeto foi aprovado e o nome foi escolhido por unanimidade entre os funcionários, mas a Agência Cultural acabou não acontecendo no local previamente pensado (na antiga sede do Banco, como citado anteriormente) e acabou por se desmembrar no aproveitamento dos quatro primeiros andares do Edifício Raul Barbosa. O projeto original foi então transformado em um centro cultural propriamente dito, com espaço para exposições e um *backoffice* reservado à administração e gestão de projetos.

O centro cultural comportaria os três primeiros pavimentos de uma área lateral do Ed. Raul Barbosa. Segundo Henilton:

Para aproveitamento do prédio, a Diretoria, então, define que seria instalado um equipamento cultural, com atividades culturais diversas, para entrega à sociedade de Fortaleza. Assim, depois de decidido, a diretoria nomeou a primeira direção do Centro, a funcionária Fernanda Matos. Essa diretora convidou quatro funcionários para compor um grupo de estudo que definisse o conceito desse novo centro, inclusive discutindo com engenheiros, arquitetos e consultores os detalhes do empreendimento. Fiz parte desse grupo e fui responsável pela definição de uma programação inicial e de um conceito que se diferenciava dos outros equipamentos da cidade.

A cultura já possuía uma relevância como atividade econômica, artística e de inclusão social - lembrando os trabalhos das gestões anteriores da Secult no âmbito estadual - e todo o mecanismo de mecenato das empresas privadas via leis de incentivo. Então, promover uma agência cultural seria estender ainda mais a tradição do BNB como um órgão promotor do desenvolvimento regional, além de entregar à sociedade cearense um equipamento inovador que formaria plateia, capacitaria artistas e movimentaria a cena local.

Essa empreitada, porém, exigiria uma mentalidade bastante madura em relação ao momento político: devemos lembrar que era o início da década de 1990 e o então presidente Fernando Collor havia praticamente desmontado o MinC. Como se daria então a relação entre o CCBNB e o Governo Federal, gestor e executor máximo das políticas culturais do país?

Além de haver recursos escassos do próprio BNB, a aparente saída foi buscar outras formas de financiar a cultura, não dependendo só da esfera estatal e/ou leis federais de incentivo, e também articular diálogos e trocas de experiências com entidades, secretarias regionais e elites culturais. Essas parcerias, para o CCBNB, vieram *a posteriori*, com o sucesso dos primeiros dois anos de funcionamento e a implantação de programas que acelerariam tais parcerias, conforme mostrarei adiante.

Na segunda fase, considerando o ponto de partida a partir do ano de 1998, o CCBNB se instala no Edifício Raul Barbosa, sito à Rua Floriano Peixoto, 941, no Centro da cidade, totalizando uma área de 3.500 m².

A ocupação inicial desta área se deu, curiosamente, pelo aproveitamento de espaços que inicialmente pertenciam ao Banco. Assim, quase como um “improviso”, as áreas daqueles quatro pavimentos foram sendo ocupadas, comportando espaços e equipamentos onde antes havia instalações do próprio BNB. Converter esse espaço “aproveitável” para servir à plateia da cidade foi outro desafio para a primeira equipe. Hoje, o CCBNB comporta uma biblioteca, um teatro multifuncional, a área administrativa e dois salões (inferior e primeiro piso) para exposições.

Constatei através de alguns entrevistados que existiu um bom apoio do BNB para a criação do centro cultural, em termos de recursos iniciais, mas houve dificuldades para aprovação dos primeiros projetos, assim como uma falta de referência local em como se montar um equipamento deste tipo. A partir dessas dificuldades, surgiu uma ideia inovadora, em que a equipe inicial iria enveredar-se por uma área ainda pouco explorada por centros culturais: a formação de plateias. Conforme relata ainda Henilton:

Nesse momento, depois de visitas a algumas instituições culturais no centro sul do país, identificamos que o CCBNB poderia se dedicar não ao estímulo à produção, mas sim à formação de plateias, tema na época ainda pouco discutido no Brasil. Trazer para o eixo do trabalho a preocupação com o desenvolvimento de uma plateia que, de fato, tivesse a oportunidade de usufruir o que iríamos oferecer de programação.

Por sua vez, o próximo entrevistado, Tibico Brasil (atual Gerente do Ambiente de Gestão da Cultura do CCBNB), relata a formação da primeira equipe de funcionários do centro cultural e como trabalharam para pensar a formação de plateias:

Ali estavam: o Henilton, Silvia Valente e o Jorge Pieiro, que foram três dos cinco primeiros funcionários do Centro Cultural. A esse grupo se juntou eu e a Fernanda Matos, que veio a ser a primeira diretora (...). Então naquele momento ali, na agência cultural, estava se pensando com base logicamente numa época em que estava começando a existir o processo de benefício fiscal: as leis de incentivo estavam nascendo ali. Inclusive houve um encontro aqui em Fortaleza muito importante em que se debateu isso e as pessoas puderam saber realmente do que se tratava e sem ter a mínima ideia do que iria se tornar depois de muito tempo, por volta de 1991, 1992).

Como afirmado anteriormente, não havia referência de centros culturais na cidade naquele ano de 1998. Apesar de também ser fruto da nova política da Secult via Governo do Estado naquela época, o CDMAC ainda estava sendo construído e só viria a ficar pronto no ano seguinte, em 1999. Mesmo assim, este possuía outra função cultural: abrigar grandes exposições e promover espetáculos. Por sua vez o CCBNB, durante seus primeiros passos, pela limitação tanto de espaço físico quanto de pessoal/recursos, decidiu buscar o caminho da formação de plateias em programas menores e focalizados.

3.2.1. A “vocação” do CCBNB: formação de plateias

Suprir a necessidade de um centro cultural na cidade de Fortaleza era um desafio ao qual cabiam várias perguntas. A primeira, pensada pelo grupo idealizador do CCBNB seria certamente “como entregar um centro cultural atual e diferenciado sem formar um público crítico”? Além de: “quem seria nosso público”?

Nascendo com a missão primeira de formar plateias, o CCBNB se colocou como um agente para essa formação em programas diferenciados na cidade. Assim, mesmo antes de financiar projetos, essas ações se deram através de uma programação cultural com palestras, minicursos e seminários para o público e artistas em geral, que orientariam as pessoas no sentido de criar consciência artística e crítica na apreciação e discussão da cultura regional e/ou universal.

Durante minha pesquisa, pude encontrar algumas páginas na *internet* que falam sobre um possível conceito de “formação de plateia” em consonância ao discurso do CCBNB. Uma dessas definições se encontra no *blog* da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, transcrito a seguir:

A “Formação de Platéia” faz com que cidadãos-expectadores tenham a oportunidade de descobrir um papel social e individual que precisa ser desenvolvido. Esta ação gera uma fonte inesgotável de cultura e reflexão, favorecendo uma atuação no mundo mais dinâmica e consciente, propiciando uma empatia entre artista e plateia [...].²³

Na prática, esse discurso de formação se iniciou desde o primeiro ano de existência do CCBNB na forma de diversos programas implantados pela equipe, tendo como instrutores diversos artistas e produtores da cena local. Veremos no tópico seguinte alguns desses programas.

²³ Fonte: blog da Escola Bolshoi - <http://www.escolabolshoi.com.br/blog/?p=62> – Acesso em 27/11/2011 às 11:12h.

3.2.2. Os primeiros dois anos do CCBNB

Os primeiros dois anos de funcionamento do CCBNB foram cruciais como parâmetro de medição do alcance e efetividade de seus programas. A “missão” da formação de plateias foi posta em teste direto e apresentou números favoráveis. Através de relatórios internos da diretoria fornecidos para esta pesquisa, pude analisar os dados que demonstram o sucesso desta empreitada, mas, claro, sem esquecer-se de confrontá-los com as dificuldades relatadas.

Efetivamente, o CCBNB pôde conjugar o tradicional discurso desenvolvimentista de sua instituição formadora com a proposta de formação de plateias à esfera cultural. Assim, alguns programas tiveram destaque durante os dois primeiros anos, tendo inclusive ganhado um lugar fixo na grade de programação semanal, sob a premissa de que:

Cada programa é planejado dentro de um conceito específico, mediante a observação do meio cultural, não só de forma regional, mas universal. Cada evento é realizado com base em pesquisa detalhada, visando sua contextualização no universo em que está inserido, de forma a oferecer ao público-alvo uma atividade com qualidade artística e educativa, contribuindo para a elevação do seu nível de conhecimento. Em todas as atividades são distribuídos folhetos explicativos, colocando nas mãos do frequentador um instrumento valioso e diferenciado para melhor compreensão dos produtos artísticos e culturais.²⁴

Alguns dos programas realizados sob tal premissa durante o primeiro ano: Museu do Centro, Viva a Plástica, Curso de Apreciação de Arte, Escola de Cultura, Imagem em Movimento, Música de Todo o Mundo, Cultura Musical, Quinta Sinfonia e Ato Compacto.

Destaco neste ponto o programa Escola de Cultura, que conseguiu articular instituições educacionais (em sua maioria, da rede pública de ensino)

²⁴ Fonte: Relatório do Primeiro Ano de Atuação do CCBNB, que compreende o período de 17 de julho de 1998 a 16 de julho de 1999. Trecho retirado da página 16. Este documento é interno da instituição, e foi conseguido com exclusividade para a pesquisa.

através de visitas guiadas e palestras ministradas com o objetivo de, nas palavras do próprio CCBNB:

[...] despertar nos estudantes o interesse pela cultura da Região, ao mesmo tempo em que a contextualiza no cenário universal. [...] desenvolver, nas crianças e adolescentes, senso crítico para reconhecer e respeitar as diferenças, valorizando as características nordestinas, sem preconceitos e sem hierarquizar as expressões culturais dos povos. (Relatório do Primeiro Ano de Atuação do CCBNB, p. 9)

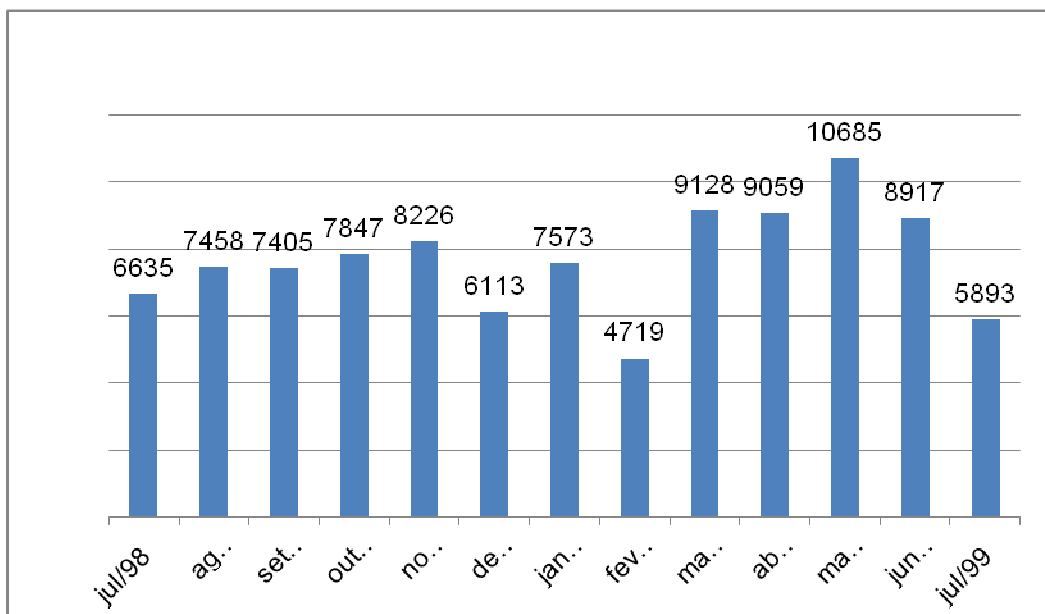
Este programa, como resultado, promoveu a recepção de 136 instituições de ensino em 203 visitas, totalizando 10.195 alunos, somente no primeiro ano de funcionamento do centro (Idem, p. 16).

Em seus momentos iniciais, o CCBNB não cumpriu o papel inicial de ser “agência cultural”, pois não recebia projetos devido à baixa quantidade de recursos para viabilizar tal iniciativa. Nem foi tanto um centro cultural “finalizado”, pois não era idêntico ao inicialmente pretendido no “GT 40 Anos”. Mas obteve números expressivos e uma boa fidelização de público nesses momentos iniciais, com uma programação realmente voltada a atender a formação de plateias.

No gráfico a seguir, a frequência mensal do Centro durante o Ano I. Há pequenas quedas nos meses de férias (de onde se deveria esperar uma maior visitação de escolas, mas as atividades dependem do calendário letivo de cada instituição)²⁵, mas toma uma força maior em 1999:

²⁵ O programa Escola de Cultura aumentou as visitas de alunos da rede pública de ensino ao Centro, mas se pensarmos em escolas *públicas*, a baixa frequência nos meses de férias também pode se dar por muitos alunos não terem sequer recursos para custear seu transporte para o Centro. Caberia aqui toda uma discussão sobre as (im)possibilidades de acesso dessa população aos equipamentos culturais da cidade, mas não vou me ater a ela agora.

ANO I CCBNB – Frequência Mensal



Fonte: Relatório do Primeiro Ano de Atuação do CCBNB, pg. 33.

Haja vista que ainda não havia tanta estrutura (física, financeira e mesmo “ideológica”), a programação era fixa, semanal, com as mesmas atividades se repetindo (exceto as áreas destinadas às exposições de artes plásticas e visuais), compondo a seguinte rotina:

MATRIZ DA PROGRAMAÇÃO DO CENTRO CULTURAL

DIA/ HORÁRIO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA
09 – 11h	Curso de Apreciação de Arte	Escola de Cultura	Curso de Apreciação de Arte	Escola de Cultura	Curso de Apreciação de Arte
	Escola de Cultura		Escola de Cultura		Escola de Cultura
12 – 13h	Imagem em Movimento	Música de todo o Mundo	Cultura Musical	Quinta Sinfonia	Ato Compacto
14 – 16h	Curso de Apreciação de Arte	Escola de Cultura	Curso de Apreciação de Arte	Escola de Cultura	Curso de Apreciação de Arte
	Escola de Cultura		Escola de Cultura		Escola de Cultura
18 – 19h	Imagem em Movimento	Música de todo o Mundo	Cultura Musical	Quinta Sinfonia	Ato Compacto

Fonte: Relatório do Primeiro Ano de Atuação do CCBNB, pg. 49.

3.3. CCBNB nas gestões Weffort (Governo FHC) e Gil (Governo Lula)

O Brasil, durante a década de 1990, estava às voltas com a participação no processo de globalização, diante de um mundo de economia neoliberal após a queda dos últimos regimes comunistas no Leste Europeu. As estimativas dos governos eram de abrir definitivamente sua economia para o capital estrangeiro, o

que aconteceu notadamente em nosso país durante essa época²⁶. Complementando essa tendência, as privatizações das empresas estatais atingiram seu auge justamente no primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso (PSDB), que privatizou diversas estatais de grande porte.

Por seguir tais linhas de ação política e econômica, a própria cultura foi deixada a “flutuar” pelas leis do mercado. Os incentivos de origem federal não chegavam a 1% do orçamento nacional da União, o que disparou uma luta do setor cultural por mais visibilidade e captação de recursos. O entendimento do governo da época não priorizava a cultura em suas instâncias mais abrangentes que exigiam um cuidado especial e novas interpretações, apesar do MinC ter retornado às atividades após seu fechamento no governo Collor.

É neste contexto que nasceu o CCBNB, com toda sua proposta inovadora para o Ceará, mas dentro de uma “contradição”: como um centro cultural regido por uma instituição federal receberia verbas, incentivos ou seria parte de políticas públicas adequadas para que pudesse atingir suas metas justamente num período em que a cultura não era a prioridade do governo?

A resposta não é tão simples, e depende de uma investigação histórica apropriada que revele os pormenores daquela época. Através das entrevistas aqui postas, tento analisar os atores envolvidos, as parcerias firmadas e as diretrizes políticas que levaram a resultados de sucesso em uma época de afastamento do governo ao investimento cultural no país.

Desde o início da década de 1990, o Brasil passava por uma reestruturação total de seus ministérios e secretarias ligadas à cultura. Tal cenário não contribuiu muito durante os primeiros governos democráticos para que a “triste tradição”²⁷ da instabilidade se resolvesse. Entre extinções totais, mudanças e reaberturas, houve um retrocesso absurdo no Governo Collor, que só veio a ser revisto no posterior, de Itamar Franco.

²⁶ É fácil lembrar do *boom* de lojas de produtos importados, além da chegada de grandes empresas multinacionais, assim como as privatizações de estatais durante os governos deste período, resultado visível da abertura de mercado.

²⁷ Conforme visto no Capítulo 1.

Na gestão do ministro da Cultura Francisco Weffort (de 1995 a 2002), dentro do mandato de FHC, “o governo federal diminuiu o nível dos investimentos públicos na área da cultura, repassando para a iniciativa privada a responsabilidade de decisão sobre os rumos da produção cultural”. Esse quadro fez com que - numa perspectiva alinhada com as privatizações - no campo cultural “a lei terminava por permitir que o setor privado decidisse individualmente onde esses recursos seriam investidos” (CALABRE, 2010, p. 19).

Pela tabela a seguir, é possível ter uma ideia da porcentagem de legislações do governo da época voltadas totalmente para as leis de incentivo:

Legislação Cultural no Brasil – 1995-2002

Tipo de legislação	Total do período	Sobre incentivo	
	Número	Número	Percentual
Leis	16	03	18,7%
Decretos-Leis²⁸	03	01	34,0%
Instruções Normativas	40	11	27,5%
Portarias	21	10	47,61%
Totais	80	25	31,3%

Fonte: CALABRE, 2010, pg. 20 – tabela originalmente retirada do *site* do Ministério da Cultura

Carente de políticas que regulamentassem e interpretassem a importância da proteção das ações culturais em uma dimensão mais social do que econômica - ou até mesmo passível de incluí-las em programas sociais desenvolvidos à época - o governo passou muito mais tempo utilizando as leis de incentivo como solução paliativa para tentar resolver uma tradição de instabilidade que se arrastava há mais de meio século.

²⁸ Há de se corrigir um pequeno equívoco aqui: na verdade, no governo FHC não existiam mais Decretos-Leis: eram somente Decretos.

Essa gestão também teve como característica a realização de ações “fragmentárias” das políticas culturais, na fórmula que ficou conhecida como “política de eventos” (SILVA, 2007): ações dispersas de atendimento focalizado como concursos, concessão de bolsas de estudo, premiações avulsas de apresentações locais, realização de festivais, etc. Apesar de incentivar ações locais, com equipamento e recursos, essa “protopolítica” carecia de continuidade; portanto, acabou por minar possibilidades de mudança para um cenário mais promissor pelo MinC, fazendo prevalecer o continuísmo do poder de decisão nas mãos da iniciativa privada nos processos de gestão e desenvolvimento do setor.

Assim, as leis de incentivo e dedução fiscal acabaram por se tornar o marco de ação deste governo, fato este não de todo ruim (pois muitas empresas criaram o hábito de investir em cultura, mesmo que fosse ainda espelhada na fórmula da política de eventos), mas que retirava a autonomia do Estado em termos de poder de decisão, o que tornaria a cultura mais democrática através de processos políticos mais fortes com direito a consultas populares que permitissem discussões formais em projetos de lei e outras ações com poder federal.

Trazendo este cenário para o momento de criação do CCBNB, agora é a entrevistada Carmen Paula (Consultora de Cultura do CCBNB) que dá sua opinião sobre as dificuldades à época e o tratamento com o CCBNB por parte do próprio Governo Federal. Com relação a sua chegada no centro cultural, ela diz:

Entrei em 1999, um ano depois [da fundação]. Quando eu cheguei aqui eu não tinha muitos conhecimentos da área da cultura. Fui adquirindo esses conhecimentos ao longo do tempo, mas o que eu sei da época é que realmente as empresas estavam investindo em cultura, e com isso elas usavam muito a (lei) Rouanet, pra poder abater... Não era dinheiro direto delas, era dinheiro que elas deixavam de pagar à Receita Federal, investiam em cultura... E é assim que funciona a Rouanet. Então, pelo que eu lembro era muito a época em que estavam surgindo os centros culturais de empresas. E também, de empresas públicas no caso bancos, o Banco do Brasil já tinha o dele...

Quando questionada sobre os motivos que levaram o BNB a montar um centro cultural na época, a entrevistada demonstra a ideia de ampliação das ações estratégicas de desenvolvimento humano que a instituição já realizava, agora se encaminhando para o campo da produção cultural:

Essa coisa de montar um centro cultural foi uma medida inédita. E desde o começo a proposta, o fundamento do Banco do Nordeste de colocar um centro cultural, já era a ideia do desenvolvimento se fazer também através de incentivo à cultura, de valorização da cultura... Então não era só uma questão de *marketing*, tipo, vamos colocar um centro cultural para melhorar imagem do banco - obviamente, a imagem (...) ficou muito fortalecida através da cultura, mas... Isso aí era uma consequência; não era a motivação principal. Então quando entrei aqui, não sei se por causa das pessoas que implantaram, como o Tibico, o Henilton que estavam desde o início (...) e tinham essa visão e conseguiram botar essa marca de que nós estávamos investindo na cultura por termos o banco, mas simplesmente também assumimos esse discurso.

Em relação ao tratamento das políticas culturais e o envio de recursos e visibilidade dos projetos ali realizados, Carmen Paula enfatiza que:

Houve uma indiferença eu diria que mais no sentido de não incentivar essas ações diferenciadas. Era tipo assim: vamos manter o mínimo ali, que é a programação básica do centro cultural... e pronto, está bom! Desse tamanho aí já está bom; ou seja, não deixava fazer essas outras ações que a gente pensava em fazer, que a gente só conseguiu depois. Então era mais uma coisa de indiferença, de que não era importante... que era algo só pra se divertir, apesar de que o discurso não era esse, mas, na prática, era o que acontecia.

Sobre o cenário de centros culturais na capital cearense e os planos futuros do CCBNB à época, ela compara o CCBNB com o CDMAC e critica o tratamento da gestão FHC:

Então, assim, foi dentro desse momento, principalmente aqui em Fortaleza, que surgiram esses dois centros culturais: um grande, em termos de espaço físico mesmo, que é o Dragão do Mar... e o nosso, grande em termos da proposta de realizar a cultura não só aqui dentro de Fortaleza, mas a ideia desde o começo era ter outros, só que isso é que não conseguiu sair do papel enquanto ficou na época do FHC!

Também a criação de parcerias com empresas e órgãos diversos do Ceará poderia ser um fator de contribuição para o efetivo sucesso do CCBNB. Mas mesmo sem tantos recursos federais? A resposta: se observarmos a quantidade de parceiros conseguidos somente no primeiro ano de funcionamento é possível supor tal afirmação.

Assim, além da articulação local de atores na política, o cenário parecia favorável localmente, desconsiderando a deficitária participação do Governo Federal em termos de criação de políticas ou envio de recursos. Portanto, foram efetivadas algumas parcerias com: CDL - Câmara de Dirigentes Lojistas de Fortaleza, Comunicação e Cultura - ONG, Fundação Cultural Cabras de Lampião, Fundação de Tele Educação - FUNTELC, Agência BRPRESS, Funarte/DecCine, Casa Amarela da UFC, Distribuído e inúmeras distribuidoras de vídeo/cinema, Gazeta Mercantil - sucursal do Ceará, Jornal O Estado, Sistema O Povo de Comunicação, Sistema Verdes Mares de Comunicação, TV Jangadeiro²⁹.

E em minha apreciação sobre as relações do CCBNB com o Governo na época de sua fundação, apesar do próprio centro declarar que seus programas estão em “sintonia conceitual com o Ministério da Cultura”³⁰, houve claras rupturas e até impossibilidades operacionais com a esfera federal à época, ficando essa sintonia realmente só no plano conceitual, nas vontades políticas que moviam o país naquele determinado momento - as leis de incentivo à cultura já demonstraram isso. E o resultado: o CCBNB seria, por excelência, um incentivador cultural, um “banco-mecenas” para além da formação de plateias.

Também pela coleta de depoimentos dos entrevistados, pude esboçar um cruzamento entre opiniões a respeito dessa delicada relação com o Governo FHC durante o momento crítico do nascimento do centro cultural. Henilton Menezes afirma que não houve apoio algum, pois não havia relações muito claras com o MinC:

²⁹ Fonte: Relatório do Primeiro Ano de Atuação do CCBNB, que compreende o período de 17 de julho de 1998 a 16 de julho de 1999.

³⁰ Cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE, 2010, pg. 39.

Apesar de Federal, o BNB não tinha qualquer contato com o Ministério da Cultura, até porque naquela época, o MinC se resumia à operação da Lei Rouanet, única política pública do Governo Federal. **Ventilamos utilizar a Lei, mas ela está baseada na lucratividade das empresas e no volume de imposto de renda que se paga. Naquela época o Imposto de Renda do BNB era praticamente zero, o que impedia que usássemos essa ferramenta de renúncia fiscal.**

Pela falta de investimentos maiores, a programação do CCBNB à época se resumia à exibição de filmes, realização de palestras para formação de plateia (cumprindo sua “vocação”) e a alguns espetáculos, não existindo ainda força na recepção de projetos culturais como haveria futuramente no Programa BNB de Cultura, criado somente em 2005. Retomando a entrevista do prof. Alexandre Barbalho, destaco sua crítica a respeito do CCBNB daquela época:

A gestão na época do Byron era totalmente diferente do Roberto Smith, que saiu a pouco tempo. A realidade do centro cultural na época dele era a de um lugar que mostrava a história da moeda, do dinheiro, com uma cenografia horrível! Não tinha nada do que acontece hoje. Quer dizer, esse CCBNB que nós temos hoje é algo da gestão Lula. Então não dá nem pra pensar o centro cultural hoje da forma que ele era antes. Não tinha os editais, as formações de plateia... na realidade era mais como um espaço de “recreação”: eles botavam uns vídeos, os trabalhadores que estava por ali assistiam, tinha aquela exposição que era fixa, a Biblioteca que já existia, aberta ao público, mas não havia uma “política cultural” do CCBNB.

Em suma, o Governo Federal não enviava recursos suficientes para o CCBNB e os programas não esboçavam estar em sintonia com sua existência - pelo menos nos momentos iniciais. Assim, o projeto federal relacionado à política cultural do governo estava em um alinhamento tão somente "ideológico" (quando muito), pois sua política não era compatível com a operacionalidade do CCBNB: lembremos que tal política naquele momento baseava-se quase que unicamente nas operações via Lei Rouanet e o BNB não podia utilizá-la, pois segundo a entrevista do próprio Henilton, o imposto de renda da instituição era praticamente zero.

Teria o CCBNB, então, se sustentado durante seus momentos iniciais a partir de recursos diretos do próprio Banco? Essa é a dedução mais provável - afinal, também havia um claro interesse em ganho para a imagem institucional do Banco. Mas devemos de lembrar as inúmeras parcerias e convênios assinados com tantas instituições que potencializaram as ações do centro cultural.

Nos anos seguintes, com o advento do primeiro mandato do presidente Lula, a pasta da cultura passa às mãos do novo ministro Gilberto Gil. Seu desafio era redemocratizar (tardiamente) o acesso à cultura e reposicionar o Estado como encorajador através de políticas mais efetivas e de longo alcance. O PNC de 1975 caducava em seu texto e prática, com resquícios de censura sem um plano de metas definido e carente em indicar as ferramentas necessárias para o novo milênio. Faltava atualizar o Estado brasileiro para o que a cultura significava nesses “novos tempos”.

A gestão de Gilberto Gil deveria reinterpretar a cultura em um sentido nem tão “nacionalista” como o expresso pelo PNC de 1975 e nem tão mercadológico conforme impregnado no governo FHC, recolocando seu significado e interpretação dentro de um novo contexto da realidade social, política e econômica do país. Assim, a elaboração de um novo PNC constava na agenda do novo governo e exigia renovações na relação entre Estado e sociedade. Essa participação popular, na forma de assembleias e outros eventos, foi uma das prioridades anunciadas pelo ministro Gil quando à frente do MinC.

Comparado ao de 1975, o PNC elaborado em 2007 ampliava o conceito de cultura para muito além das artes ditas tradicionais (música, literatura, cinema), e passa a incluir as artes circenses, a culinária, a moda, as línguas indígenas possibilitando a maior inserção de atividades até então ignoradas dentro da abrangência do Estado (REIS, 2008).

Também o plano de 2007 foi responsável por adicionar ao artigo 215 da Constituição Federal através da Emenda Constitucional nº 48, um 3º parágrafo que reconhece e autoriza a criação de um Plano Nacional de Cultura. Destaquemos ainda um trecho a seguir para interpretarmos os objetivos ulteriores que se propunham na Emenda:

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II – produção, promoção e difusão de bens culturais;

III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV – democratização do acesso aos bens de cultura;

V – valorização da diversidade étnica e regional.³¹

É importante destacar o que o inciso II corrobora em relação à produção cultural: que seja incentivada e patrocinada; assim como o inciso IV, o qual determina que os bens culturais devem ser acessíveis e democráticos, ou seja, livres de censura e livres para participação na sociedade e no mercado.

As realizações de Gil vão além e incluem o reconhecimento e respeito às ações culturais ligadas às diversidades sexuais e à cultura indígena, anteriormente esquecida. Sua permanência no segundo mandato de Lula tenta eliminar resquícios de autoritarismo e elitização da cultura e o insulamento dado aos recursos³². A realização de debates nacionais através de seminários, além de projetos como os Pontos de Cultura, mostram uma “descentralização comprometida” do governo, não só ampliando o orçamento (de R\$ 289 milhões em 2002 para R\$ 513 milhões em 2005), como também incluindo os novos setores, pessoas e atividades desenvolvidas. (RUBIM, 2007, p. 12/13).

Os desafios dessa gestão foram efetivamente redefinir o quadro administrativo e rever o campo de atuação do Ministério; ampliar o alcance do conceito de cultura e superar as lógicas de mercado que tomaram de assalto as políticas culturais na década de 1990, além de combater a burocracia das leis de incentivo vigentes (sobretudo a Rouanet). Porém, o descontrole nos incentivos fiscais continuou a ser um problema residual da década anterior. Permaneceram

³¹ Cf. texto da Constituição Federal *in* BRASÍLIA, 2010, pg. 58 – grifos meus.

³² A concentração de recursos, ações e eventos nas regiões Sul e Sudeste do Brasil.

também as mesmas dificuldades nos aparelhos do Estado em termos de situação financeira e de um entendimento maior do uso das políticas públicas.

Em torno deste retrato situacional, e dentre as prioridades deste ministério, estava a criação do SNC (Sistema Nacional de Cultura) e a aprovação - bem-sucedida - de uma emenda constitucional que orientasse as novas políticas públicas da área. Tal empreitada reuniu agentes culturais, instituições, artistas e gestores relacionados à sociedade civil e também internamente, em assembleias envolvendo universidades e até outros ministérios em seminários e encontros da iniciativa batizada Cultura para Todos. Não se tratava mais (dentro de uma nova realidade cultural e econômica na qual o país se encontrava) de determinar somente orçamentos ou o quanto e para quem iriam os fundos de incentivo, mas sim de rediscutir e interpretar o papel da cultura e, muito mais, a que interesse ela despertava em ser realizada.

Num período em que a reforma tributária era urgentemente discutida, cada unidade da federação desenvolveu sua própria forma de definir determinado percentual de arrecadação ao fundo cultural, conseguindo manobrar suas políticas através de leis próprias de incentivo, principalmente como renúncia fiscal. Porém, essas leis estaduais foram ameaçadas por uma Proposta de Emenda Constitucional que vedava as renúncias fiscais, e esse impasse levou a uma mobilização dos setores interessados. O próprio MinC, prevendo os prejuízos, propôs uma solução:

O MinC formulou, com o Ministério da Fazenda, a proposta, depois apresentada a secretários estaduais e municipais de cultura, de formar um fundo com 0,5% da arrecadação de ICMS de cada estado, cujos recursos não poderiam ser contingenciados. O MinC acreditava que tal mecanismo substituiria, com vantagens, as leis de incentivo estaduais. (SILVA, 2007, p. 73)

Em suma, não é possível dizer que a gestão do ministro Gil (seguido por Juca Ferreira) “salvou” totalmente as políticas culturais no Brasil da confusa trama burocrática e interpretativa em que se encontravam, mas as abordagens que o ministro adotou em seu tratamento nas mais urgentes questões (os tantos debates,

seminários, acordos e leis aprovadas) serviram para esclarecer equívocos e reordenar processos e conceitos para uma abrangência maior no campo da produção cultural, criando oportunidades e acesso mais democráticos à classe artística do país. Também as relações com o CCBNB se estreitaram a partir deste governo, pois viabilizaram um maior diálogo com os interesses do Banco e a inédita possibilidade de utilização da Lei Rouanet em alguns projetos.

Naquele momento político, o CCBNB pareceu ver um espaço mais favorável para um alinhamento maior de suas propostas com o governo. Assim, a partir de 2005, o Banco instala o Programa BNB de Cultura, que adquire como novo parceiro o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES.

Já em 2007, um grande avanço ocorre: o BNB assina um Protocolo de Intenções com o MinC, alinhando suas ações com a política cultural do governo vigente e com o objetivo de disponibilizar em três anos, R\$ 6 bilhões. Passa, a partir de então, a receber também recursos via Lei Rouanet³³, contemplando 33 projetos num total de R\$ 2,3 milhões aplicados (BANCO DO NORDESTE, 2008, p. 58) pelo amparo dessa lei de incentivo, o que lhe possibilita ampliar seu leque de ações:

Em 2008, o BNB deu continuidade ao protocolo de intenções assinado em 2007 com o Ministério da Cultura, visando integrar recursos, experiência acumulada e competências institucionais no desenvolvimento de ações de fortalecimento da cultura. No âmbito dessa parceria, o Banco ampliou significativamente seu relacionamento e articulação institucional com instituições do Governo Federal – Secom – Secretaria de Comunicação do Governo Federal, MinC – Ministério da Cultura e Funarte – Fundação Nacional das Artes, bem como com outras instituições públicas com atuação na área cultural, a exemplo de Petrobras, Banco do Brasil, BNDES e SESI (BANCO DO NORDESTE, 2008, p. 55).

A percepção das gestões Gil/Juca Ferreira é a de que tratam a política cultural como maior prioridade, como política de governo e num lugar de maior

³³ É importante frisar que foi somente a partir da assinatura do Protocolo de Intenções com o MinC que o BNB inicia a utilização da Lei Rouanet em alguns projetos. Não houve o uso dessa ferramenta no Programa BNB de Cultura, conforme explica MENEZES, 2009b, p. 24.

prioridade. Deste modo, o relacionamento institucional do CCBNB com o MinC se torna, a partir daí, mais alinhado e direcionado aos mesmos fins com realizações não só por meio de editais, “mas também através de linhas de crédito subsidiadas pelo governo federal” (MELO, 2009, p. 30-31).

Nesse ritmo, as novas parcerias começam a acontecer: além do já instituído Programa BNB de Cultura e da assinatura do Protocolo - também em 2007, há o lançamento do Programa Mais Cultura do Governo Federal, do qual o BNB também participa. E em 2009 surge uma nova colaboração, agora entre a FUNARTE, o Instituto Nordeste e Cidadania e o BNB, na forma do Edital Microprojetos Mais Cultura:

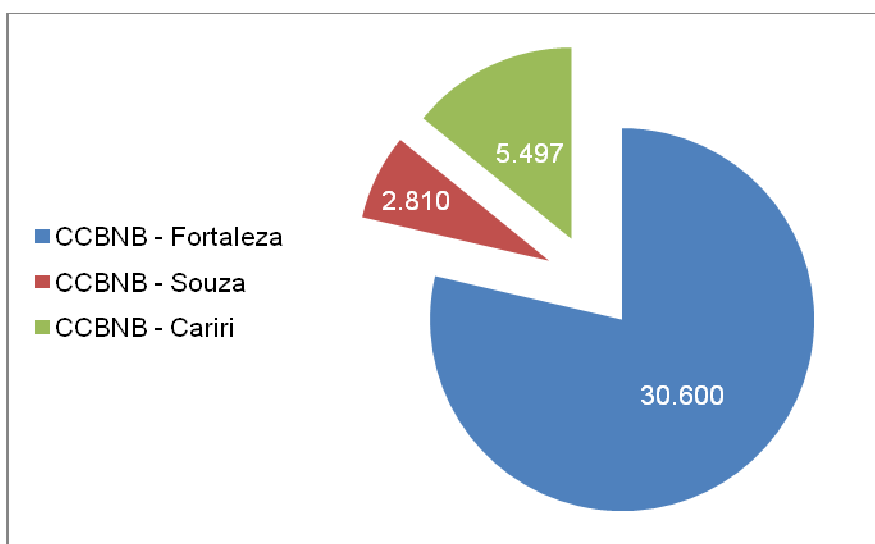
Este convênio prevê o investimento de R\$ 15 milhões em cerca de 1200 projetos a serem realizados, preferencialmente, no semiárido nordestino. Para esta primeira edição do Edital Microprojetos Mais Cultura ficou definido que as ações devem ser voltadas para a juventude, mediante projetos de até 30 salários mínimos. Caberá ao BNB a contratação dos projetos, acompanhamento e avaliação. Todo o processo de seleção dos projetos será de responsabilidade do MinC/FUNARTE, em articulação com as Secretarias Estaduais e Conselhos Municipais de cultura. (MENEZES, 2009a, p. 16).

É também durante o governo Lula que o BNB inicia uma nova administração, na figura de seu então presidente, o economista Roberto Smith, que traz uma visão econômica de desenvolvimento à cultura. O casamento de sua experiência econômica com as ações do CCBNB em curso trouxe mais uma luz ao potencial produtivo da cultura:

Entre as razões para o investimento em cultura como parte da estratégia de comunicação do BNB está a sensibilidade da atual administração do banco, que acentuou o papel da cultura no processo de desenvolvimento regional e disseminou esse conceito para restante da organização. No momento da transição do governo FHC para o governo Lula foi indicado para a presidência do BNB um economista e professor universitário que trouxe a visão da economia da cultura. A cultura passa a representar um elemento importante e indispensável para que a região se desenvolva tanto com relação aos valores simbólicos dessa região, ao direito do cidadão produzir e usufruir cultura e também enquanto atividade produtiva. (MELO, 2009, p. 31)

Como resultado de suas novas diretrizes de ação, em real sintonia com a política das gestões Gil/Juca Ferreira, o CCBNB apresenta resultados dignos de lhe tornar referência no Nordeste em termos de promoção de eventos, recepção de projetos e formação de plateia. A maior flexibilidade para o número de projetos recebidos, o próprio amparo da Lei Rouanet (a partir do Protocolo) e as parcerias conseguidas fazem os números do CCBNB demonstrar - prestes a completar quatorze anos de funcionamento - que cumpre bem seu papel desenvolvimentista:

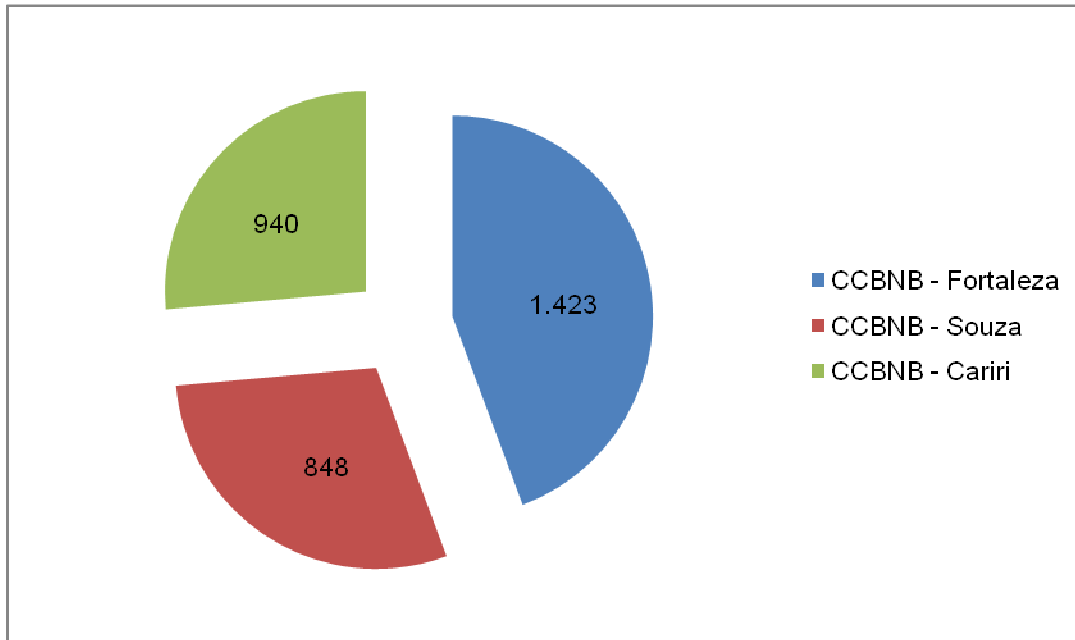
QUANTIDADE DE ARTISTAS (até o ano de 2008)



Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE, 2010, pg. 73.

A quantidade de visitantes diários também demonstra a fidelização de público à programação e atividades do centro cultural, em dez anos³⁴, mostrando como a política de formação de plateia funciona:

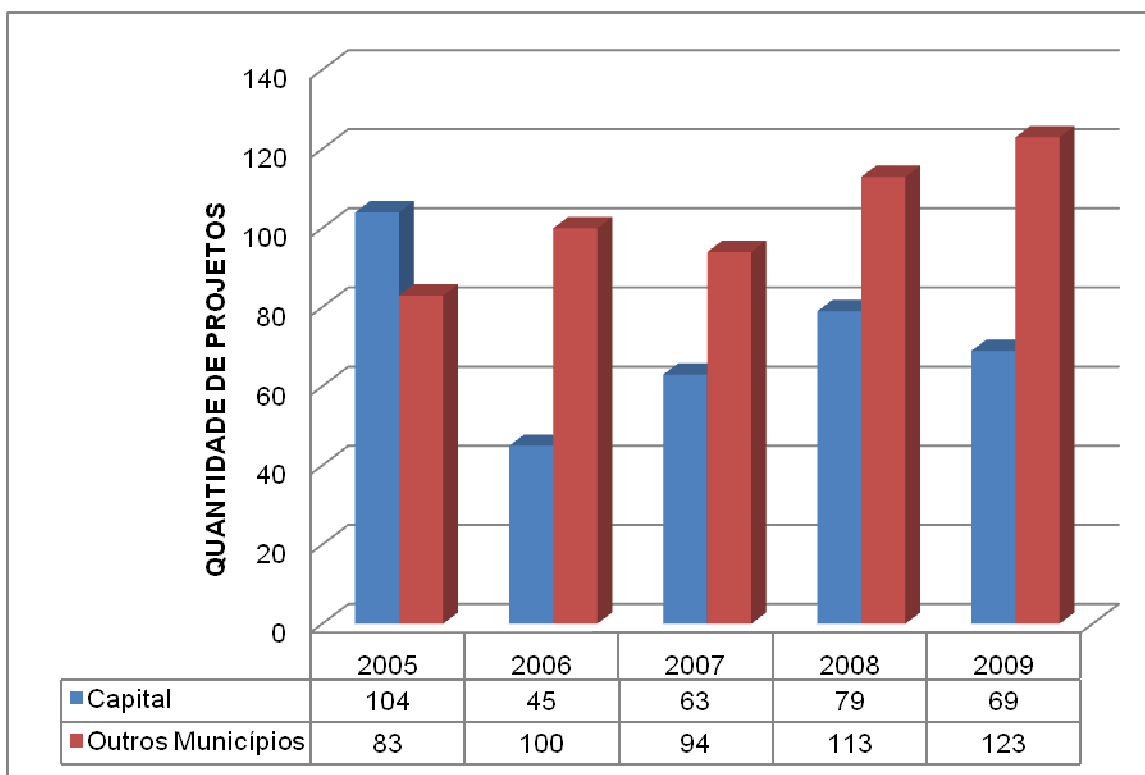
³⁴ Não dispus de dados atualizados até o ano de 2011 sobre os números de público e artistas, portanto tomei como referência o décimo ano (2008) e o décimo primeiro (2009) de funcionamento do CCBNB, de onde tiro os números aqui apresentados.

MÉDIA DIÁRIA DE VISITANTES (até o ano de 2008)

Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE, 2010, pg. 72

Mas as ações do centro cultural conseguiram ir além das capitais nordestinas. O gráfico a seguir mostra que o alcance de seus editais e projetos contemplados chegam em municípios mais afastados. Esse resultado é fruto, especialmente, do Edital Microprojetos Mais Cultura, pertencente ao Programa BNB de Cultura, criado para atender aos municípios locais:

QUANTIDADE DE PROJETOS SELECIONADOS PELO PROGRAMA BNB DE CULTURA (2005-2009)



Fonte: MENEZES, 2009b, pg. 25

Retomando o depoimento de Tibico Brasil, Gerente do Ambiente de Gestão da Cultura do CCBNB, ele reforça o desejo de expansão do CCBNB e revela as novidades em andamento e o que está por vir com a gestão do novo presidente Jurandir Santiago:

As unidades dos CCBNB's de Teresina e Vitória da Conquista ainda estão em processo de implantação. Nos dois casos estamos aguardando a emissão dos alvarás de construção por parte dos órgãos competentes. É um processo lento e penoso, muitas vezes são necessárias alterações no Projeto Arquitetônico para atender a orientações do IPHAN, do Corpo de Bombeiros e das Prefeituras. Esperamos que os dois Centros sejam inaugurados somente em 2013, pois ainda não se iniciaram as obras de reforma (no caso de Teresina) e construção (em Vitória da Conquista). Até lá, promoveremos uma série de cursos de capacitação e reciclagem de conhecimentos para produtores culturais e artistas e realizaremos eventos musicais, de artes visuais e de artes cênicas, como forma de nos aproximar da comunidade cultural das cidades.

No ano de 2011, frente ao anúncio da saída do então presidente Roberto Smith, houve rumores e uma certa apreensão sobre quem seria seu sucessor e se ele continuaria investindo na cultura. Sobre esse acontecimento mais recente, Tibico comenta suas expectativas e faz uma retrospectiva e o valor do trabalho que o CCBNB vem fazendo em mais de uma década de atuação:

O que existe é uma ansiedade pelo que virá. A gente já teve medo e a gente sabe o que é medo! Mas assim, eu não tenho particularmente medo nenhum com relação a alguma mudança na área de cultura, no foco de que a cultura é realmente importante como desenvolvimento. Isso aí, eu acho que o trabalho de todos nós, nesses 13 anos dessa equipe que já passou por aqui, já comprovou que a gente não precisa mais nada do que já está provado com números, com a repercussão que a gente dá inclusive de retorno positivo de imagem pro banco. Então o que a gente realmente fica ansioso é sobre quais são os rumos pra onde a gente vai. Depois de 13 anos, como qualquer adolescente, estamos mudando de casa: vamos sair desse prédio, também já estamos iniciando as obras do centro cultural de Teresina (PI), também já está em andamento a implantação do centro cultural de Vitória da Conquista (BA), a gente tá fazendo um aumento nos valores do Programa BNB de Cultura... então o barco está caminhando! A gente só precisa de mais um comandante que diga “continue”. E a perspectiva que a gente tem de crescimento é muito boa. Cada vez mais internamente colegas querem vir pra área de cultura, que é também uma área de crescimento profissional – coisa que quando a gente começou parecia assim uma área onde ficavam só os que não se encaixavam no banco, tinha essa coisa de um “preconceito” no bom sentido – e hoje em dia, não: a gente tem inclusive pessoas formadas em Gestão Cultural na nossa equipe. E o contato que eu tive por enquanto com o presidente Jurandir foi muito bom. A gente teve a oportunidade, na primeira reunião de diretoria dele, de apresentar a proposta de aumento do recurso pro Programa BNB de Cultura e ele recebeu muito bem, realmente dessa forma que a gente queria continuar. E a expectativa é realmente das melhores: a equipe tá tranquila, trabalhando normalmente, não diminuimos nosso ritmo, muito pelo contrário! E a gente tá num momento muito interessante do centro cultural, com essas novas instalações de Teresina e Vitória da Conquista, onde mais uma vez a gente vai “brincar de fazer centro cultural”, que vai ser diferente do daqui, do de Juazeiro e do de Sousa. É uma experiência muito rica porque a gente tá chegando numa capital, pela segunda vez, e é uma cidade que tá crescendo num ritmo fantástico, então a gente vai chegar e participar desse ritmo de crescimento, contando logicamente com a experiência das entidades que lá já estão, Governo do Estado, Prefeitura e uma série de pessoas que já estão há mais de um ano se incorporando nesse processo de Teresina, e aí a gente vai montar mais uma “loja” num momento legal.

Assim, espera-se que o CCBNB continue realizando seus intentos e ações dentro de uma política alinhada ao contexto federal de maior atenção à pasta da Cultura, com destacada importância ao Protocolo de Intenções assinado com o MinC durante o governo Lula. Seu campo de atuação é ampliado também pelas duradouras parcerias já citadas, que prosseguem e se renovam também com a entrada, em 2011, do novo presidente do BNB, Jurandir Santiago. Hoje, a nova presidência demonstra que também está sintonizada com tudo o que vem sendo feito em prol da cultura nordestina, e as expectativas se mantêm para a continuidade dos programas já solidificados que sustentam as políticas culturais dessa instituição, além da ampliação de suas sedes e um relacionamento mais próximo com o MinC.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A política costuma ser uma “força incerta”. Não é linear, e sim contraditória, e oscila pelas mãos dos atores que a orquestram e do que o contexto histórico aponta. Ao falar de política cultural, entendo que esse assunto foi tão oscilante quanto a própria história explica, pois, pelo que demonstrei no Capítulo I, a cultura no Brasil foi tratada pela esfera federal tantas vezes mais como política de governo, e não de Estado. As “tristes tradições” tiveram continuidade e as “protopolíticas” nascem deste cenário de incertezas.

O mínimo amparo ao desenvolvimento da cultura nacional, interpretada como plural e dinâmica, veio surgir tardiamente, já um pouco após o governo militar: o PNC de 1975 (ainda que “elitista” e limitador), a Constituição Federal de 1988 e as posteriores leis de incentivo (Sarney e Rouanet) trouxeram uma realidade mais palpável à discussão sobre o patrocínio e os pressupostos legais de proteção ao setor. O MinC foi reerguido (após o esquecimento na ditadura militar e seu desmanche no governo Collor) e passou a dialogar com a linguagem empresarial, durante o governo FHC, anfitrião das leis de incentivo. A política implantada na Era FHC compôs considerável renovação no tratamento com a cultura em diversos aspectos (vale lembrar a Lei do Audiovisual como uma de suas mais importantes iniciativas), mas também pecou em muitos quesitos como as lacunas das leis de incentivo (que continuavam a burocratizar o acesso de produtores e artistas), e o desinteresse do governo de ter projetos inovadores, livres das amarras dessas mesmas leis e das regras flutuantes de mercado.

No Ceará, a política cultural foi conduzida de maneira semelhante ao contexto nacional, como vimos no Capítulo II. Porém, houve um diferencial a partir do Governo das Mudanças (décadas de 1980-1990), que produziu um terreno mais fértil em comparação ao todo nacional, advindo também de ações anteriores: os “burocratas subversivos” à frente da Secretaria de Educação e Cultura ainda no governo de Virgílio Távora, a militância política e artística com o “Pessoal do Ceará”,

assim como todas as realizações e projetos da Secult pelas mãos de importantes gestores como Violeta Arraes e Paulo Linhares.

De tal modo, as atribuições destes diferentes momentos e personagens produziram um cenário que, mesmo alinhado à política cultural reducionista dos governos à época, puderam se destacar com ações “ousadas” que impulsionaram o desenvolvimento local. Assim, a criação do Instituto Dragão do Mar, do CDMAC e do próprio CCBNB à época de um governo neoliberal produziram efeitos duradouros de uma política cultural que começava a ter respaldo e continuidade.

Portanto, embora a conjuntura nacional fosse diferente, concluo que a situação *local*, aliada à iniciativa (mesmo que breve ou escassa de recursos ou vontade) por parte de seus gestores na ocasião, permitiu ao BNB montar um centro cultural que se tornaria forte, dentro de sua tradição desenvolvimentista e entendendo a cultura como parte inseparável de suas ações. Como forças que contribuíram para tal empreendimento - conforme explicado no Capítulo III -, a visão administrativa trazida pelo Governo das Mudanças, a iniciativa de uma “Agência Cultural” por meio do “GT 40 Anos” do BNB na figura do então presidente Jorge Lins Freire, e a geração do CIC (de onde veio Byron Queiroz, o presidente à época da fundação do CCBNB) formaram um cenário favorável ao surgimento deste “museu de grandes novidades” em 1998.

Passando por dificuldades também, com os poucos recursos e a falta de interesse do MinC, e apesar das carências o CCBNB se desenvolveu, surgindo num cenário que não parecia propício ao investimento cultural. Porém, com o poder de articulação dos produtores e artistas locais - e o exemplo da Secult à época - conseguiu instituir uma programação e chamar público, destacando-se mesmo antes da criação do CDMAC. Assim, firmou-se como um formador de plateia e gestor de produto cultural, ampliando sua atuação a partir do governo Lula com o ministro Gilberto Gil no MinC. Naquele momento, com o devido alinhamento, o CCBNB pôde implantar sua ideia inicial de recepção de projetos, criando o Programa BNB de Cultura, o Edital de Microprojetos Mais Cultura, dentre outras conquistas já demonstradas neste trabalho.

O diferencial do Ceará foi justamente o poder articulador de seus gestores do passado (como Violeta Arraes) e daquele período que, apesar de estarem alinhados com as diretrizes dos governos locais à época (trabalhando em sua maioria com projetos via leis de incentivo), também se mobilizavam para que o Estado investisse em cultura, como fez o secretário Paulo Linhares durante o governo Ciro Gomes. Obviamente que todo esse cenário influenciou na criação do CCBNB e nas linhas de ação que tomaria a partir dali.

Sobre a situação atual do MinC, destaco que ainda é cedo para analisar a gestão da ministra Ana de Hollanda, pois somente agora terminou o primeiro ano de governo da presidenta Dilma Rousseff. Apesar disso, o cenário de hoje é de algumas dúvidas, pois pode haver cortes no orçamento - a classe artística não anda muito afeiçoada a sua gestão (lembrando o problema que houve em 2011 com os Pontos de Cultura), mas há também uma expectativa de que a ministra siga o legado do governo Lula no que concerne à democratização do acesso aos recursos, a ampliação das áreas artísticas contempladas em diversos projetos, uma melhor relação entre a classe artística e os produtores/patrocinadores (especialmente a iniciativa privada, que certamente já lida melhor com a cultura) e a continuidade pelo direcionamento de um percentual maior dos recursos da União para o orçamento do MinC. Todo esse contexto destaca a expectativa de que as ações iniciadas por Gil transformem-se em políticas permanentes de Estado, para se tornarem independentes da força ou fraqueza de uma ministra.

Quanto ao CCBNB, sua sintonia com a política cultural do MinC continua forte, e o centro cultural - além das três unidades atuais (Fortaleza, Juazeiro do Norte e Sousa) - já constrói novas sedes em Vitória da Conquista (BA) e Teresina (PI). Por sua vez, para o CCBNB de Fortaleza, a perspectiva atual é a mudança, talvez ainda em 2012, de sua sede no Edifício Raul Barbosa para um novo prédio ainda não definido, mas que comporte um espaço maior e especialmente projetado para suas atividades.

Por fim, entendo o CCBNB como um polo produtor cada vez mais destacado e importante incentivador da cultura nordestina em suas diversas expressões, dialogando também com o mundo, pois ela é plural e comporta linguagens que extrapolam as fronteiras do espaço. Seu surgimento pode ter se dado numa época complicada, em que nem sempre houve apoio dos órgãos máximos que lidam com a cultura no país, mas suas ações de ontem e hoje, em conjunto com parcerias indispensáveis, fazem valer todo o esforço de outrora e, quem sabe, também ajudam a perpetuar seu nome na história dos grandes centros de formação cultural do Brasil.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A política cultural: regulação estatal e mecenato privado**. Revista Tempo Social, São Paulo, v. 15, n. 2, Nov. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702003000200007&lng=en&nrm=iso> Acesso em 28 de junho de 2011.

AZEVEDO, Luciane Dias de. **Cultura, números e políticas públicas no Brasil: breve reflexão sobre questões atuais**. Aracaju: Gráfica Editora J. Andrade, 2009.

_____. **Estatísticas culturais no Nordeste: cultura popular e políticas públicas de desenvolvimento** (Dissertação de Mestrado). São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2010.

BANCO DO NORDESTE. **Balanco Social do ano de 2008**. Redigido, revisado e aprovado pelos Ambientes de Coordenação Executiva e Institucional de Comunicação Social e de Responsabilidade Socioambiental do Gabinete da Presidência. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2008 – Disponível em http://www.bnb.gov.br/content/aplicacao/o_banco/relacao_acionistas/docs/balanco_social_2008.pdf

BARBALHO, Alexandre. **Política, Cultura e Mídia**. Coleção Textos Nômades; n. 0.1 Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008. 142 p.

_____. **A Política para o Audiovisual no Ceará: continuidades e rupturas**. O público e o privado: caderno dos Núcleos e Grupos de Pesquisa vinculados ao Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade da Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza: UECE, 2003, ano 5, n. 9, Janeiro/Junho de 2007.

_____. **Modernos e distintos: política cultural e distinção nos Governos das Mudanças (Ceará, 1987-1988)**. Revista Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, vol. 4, nº 10, p. 111-123, julho de 2007.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena: A Obra de Paulo Prado**. Campinas: Editora Papyrus, 2000.

BONI, Valdete & QUARESMA, Sílvia Jurema. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80. Disponível em <http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf> Acesso em 21/09/2011.

BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira – temas e situações (4ª edição)**. São Paulo: Ática, 2003

BRASÍLIA. **Política Democrática – Revista de Política e Cultura**. Brasília/DF: Fundação Astrojildo Pereira, 2008, nº 22, out./nov. 2008, 200 p.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil**: Texto promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais nº 1/92 a 64/2010 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nº 1 a 6/94. – Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2010.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010. 136 p. – (Coleção Textos Nômades; n. 02)

CARVALHO, Rejane. **Imagem marca e continuísmo político: a Era Tasso no Ceará**. In: X ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO. *Anais...* CD-ROM. Brasília, 2001.

CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE. **10 anos Centro Cultural Banco do Nordeste**. Centro Cultural Banco do Nordeste – Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010. 84 p.: il.

COSTA, Luís César Amad & MELLO, Leonel Itaussu A. de. **História do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1999.

DABUL, Lígia. **Museus de grandes novidades: centros culturais e seus públicos**. Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre (RS), ano 14, n. 29, p. 257-278, jan./jun. 2008

FARIAS, José Airton de. **História da sociedade cearense**. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2004.

FIGUEIREDO, Rubens & LAMOUNIER, Bolívar. **A Era FHC, um balanço**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002.

FRANKLIN, Marcos Antonio, CONCHON, Andre François *et al.* **A utilização do turnaround e das cinco forças competitivas: aplicação em uma empresa de ferramentas industriais**. XXV Encontro Nac. de Eng. de Produção – ENEGEP, Porto Alegre, RS, Brasil, 29 out a 01 de nov de 2005 (disponível em http://www.abepro.org.br/biblioteca/ENEGEP2005_Enegep0702_0240.pdf).

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LEITÃO, Cláudia Sousa. **Por um Pensamento Complexo acerca de Cultura e Desenvolvimento**. In: O público e o privado: caderno dos Núcleos e Grupos de Pesquisa vinculados ao Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade da Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza: UECE, 2003, ano 5, n. 9, Janeiro/Junho de 2007.

MELO, Priscila Peixoto de. 2009. **Investimento em cultura como ferramenta de Comunicação Organizacional: estudo de caso do Programa BNB de Cultura**. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação. Salvador: 2009.

MENEZES, Carmen Paula Vasconcelos. **Financiamento da cultura: o caso do Banco do Nordeste**. Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2009.

MENEZES, Henilton Parente. **O programa BNB de cultura: edições 2005-2009**. Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2009.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica**. 4ª edição. São Paulo: Ática, 1978.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Dionísio na Idade Mídia: estética e sociedade na ficção televisiva seriada**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

PINTO, Viviane Cristina. **De Fernando Henrique Cardoso a Lula: uma análise das políticas públicas de cultura no Brasil**. (Monografia de Especialização). São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2010.

REIS, Ana Paula Félix dos. **O processo de elaboração da Política Nacional de Cultura na gestão do ministro Gilberto Gil**. Artigo apresentado no IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura entre 28 a 30 de maio de 2008. Salvador: Faculdade de Comunicação (UFBa), 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: trajetória e contemporaneidade**. Salvador, 2007.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. **Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise (Coleção Cadernos de Políticas Culturais, v. 2)**. Ministério da Cultura, Brasil. 2007.

SILVA, Marcos Flávio Alexandre da. **A política de incentivo à cultura no Ceará a partir da Lei Jereissati**. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados. Orientadora: Prof^a PhD Maria Susana Vasconcelos Jimenez. Universidade Estadual do Ceará, 2005, 158p.

VIANA, Márcia Sucupira. **O I Sistema de Cultura do Município de Fortaleza.** Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009. 160 p.

Sites:

Banco do Nordeste do Brasil – www.bnb.gov.br

Blog da Escola do Teatro Bolshoi: www.escolabolshoi.com.br/blog

Instituto Itaú Cultural – www.itaucultural.org.br

IPHAN – www.iphan.gov.br

Jornal OPOVO – www.opovo.com.br

Jornal Diário do Nordeste – www.diariodonordeste.com.br

Jornal Folha de São Paulo – www.folha.uol.com.br

Secult – www.secult.gov.br

Relação de entrevistados:

Tibico Brasil – Gerente do Ambiente de Gestão da Cultura do CCBNB

Carmen Paula de Menezes – Consultora de Cultura do CCBNB

Henilton Parente de Menezes – MinC

Prof. Alexandre Barbalho – Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade da UECE