

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Sociologia
Graduação em Sociologia

Lucas Belmino Freitas

Relação entre o Estado e os produtores culturais no Distrito Federal: incentivos a produção literária.

Brasília – DF

2011

Lucas Belmino Freitas

Relação entre o Estado e os produtores culturais no Distrito Federal: incentivos a produção literária.

Monografia apresentada como requisito para a obtenção do grau de bacharel em sociologia – I/2012. Orientadora: Doutora Mariza Veloso Motta Santos.

Brasília – DF

2011

Índice

<u>Introdução.....</u>	<u>6</u>
<u>Parte I. Revisão teórica.....</u>	<u>8</u>
<u>Práticas Culturais na Modernidade</u>	<u>8</u>
<u>Da produção em massa à produção flexível.....</u>	<u>14</u>
<u>Práticas Culturais na Pós-Modernidade.....</u>	<u>19</u>
<u>Parte II. Contexto.....</u>	<u>29</u>
<u>O Financiamento da Produção Cultural Atual.....</u>	<u>29</u>
<u>O Financiamento da Produção Cultural no Brasil.....</u>	<u>36</u>
<u>O Financiamento da Produção Cultural no Distrito federal.....</u>	<u>45</u>
<u>A produção literária no Distrito Federal.....</u>	<u>47</u>
<u>Índices de Desenvolvimento da Economia da Cultura.....</u>	<u>47</u>
<u>Instituições literárias no Distrito Federal.....</u>	<u>50</u>
<u>Perfil do Produtor Literário.....</u>	<u>51</u>
<u>Poesia do Distrito Federal: Duas Tendências.....</u>	<u>52</u>
<u>Parte III. Metodologia.....</u>	<u>53</u>
<u>Parte IV. Resultados.....</u>	<u>55</u>
<u>Entrevista Fundo de Apoio à Cultura.....</u>	<u>55</u>
<u>Questionário produtores literários.....</u>	<u>56</u>
<u>Entrevista Editora.....</u>	<u>62</u>
<u>Análise dos Dados Coletados.....</u>	<u>62</u>
<u>Parte V. Conclusão.....</u>	<u>66</u>
<u>Referências.....</u>	<u>70</u>

Resumo

Esse trabalho busca entender como se dá a intervenção do governo na esfera da cultura, principalmente no setor literário, no Distrito Federal e também analisar como os produtores literários percebem essa intervenção. A primeira parte do texto faz uma diferenciação entre modernidade e pós-modernidade. A segunda parte descreve as políticas culturais em países como a França e os Estados Unidos, considerados como tipos ideais. Continuando na segunda parte, após essa descrição o texto apresenta um histórico das políticas culturais brasileiras, apresentando suas transformações e características. Após esse histórico a pesquisa aborda a política cultural para a literatura do Distrito federal e também demonstra as características da produção literária do Distrito Federal. A terceira e quarta parte abordam a pesquisa realizada junto à Secretaria de Cultura do DF, aos produtores literários e a uma editora local.

Abstract

This work seeks to understand how is government intervention in the sphere of culture, especially in the literary sector, in Distrito Federal and also analyze how literary producers perceive this intervention. The first part of the text makes a distinction between modernity and post-modernity. The second part describes the cultural policies in countries like France and the United States, considered as ideal types. Continuing in the second part, after this description text presents a history of Brazilian cultural policies, presenting features and their transformations. After this historical , the research addresses cultural policy for literature in Distrito Federal and also demonstrates the characteristics of the literary production of the Distrito Federal. The third and fourth part address the survey with the Secretariat of Culture of the Distrito Federal, the literary producers and a local publisher.

Introdução

O objetivo desse trabalho é entender a relação existente entre os produtores culturais no Distrito federal e o Estado. Para isso é importante realizar um plano teórico, que se inicia com a conceitualização dos produtores culturais. É necessário também entender as práticas dos produtores culturais na sociedade atual. É preciso sair de um ponto bruto que será a modernidade, a partir da modernidade é necessário compreender o papel dos produtores culturais nesse contexto, suas relações com o Estado Moderno e suas relações com a economia. Entender na modernidade também como se dá a relação entre a esfera cultural e a esfera econômica.

Após a análise do produtor cultural na experiência moderna, é preciso entender o papel do produtor dentro do contexto pós-moderno. Para tanto é importante salientar o que vem a ser a pós modernidade e quais são suas diferenças em relação a modernidade. Na experiência pós-moderna há mudanças e rupturas com o período moderno. Mudanças essas que ocorrem nas esferas econômica, social ,subjativa e política. Na pós modernidade o papel do produtor cultural é alterado, a própria representação que o produtor tem sobre suas práticas muda.

É realizado nesse trabalho uma breve descrição histórica da política cultural brasileira. A política cultural brasileira atuou de diferentes maneiras, primeiramente com a chegada da família real ao Brasil foram criadas algumas instituições culturais como :o Teatro São João (atual João Caetano) em 1813, a Imperial Academia e Escola de Belas-Artes criada em 1816, com a vinda da missão francesa, composta de pintores, escultores, arquitetos e artesãos, chegaram ao Rio de Janeiro para criar a Imperial Academia e Escola de Belas-Artes,e a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura civil fundada em 1820. A partir de 1930 a participação do Estado na esfera cultural se intensificou, o Estado passou a intervir

fortemente na cultura. Nesse período foram criadas diversas instituições como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1937 e o Museu Imperial em 1940.

Atualmente, o financiamento da cultura no Brasil é pouco concentrado na esfera federal, a maior parte dos dispêndios com cultura é realizado pelas esferas Estaduais e municipais. No Distrito Federal, em dezembro de 1999, foi criado por lei complementar nº 267 o Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC). Esse fundo apresenta segundo a sua normatização os seguintes objetivos:

“ Art. 2º O Fundo de Apoio à Cultura tem os seguintes objetivos:

- I – proporcionar a todos os cidadãos do Distrito Federal os meios para o livre acesso às fontes de arte e cultura e o pleno exercício dos direitos artísticos e culturais;
- II – preservar, apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais do Distrito Federal e seus respectivos criadores;
- III – preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio artístico, cultural e histórico do Distrito Federal;
- IV – priorizar o produto artístico e cultural do Distrito Federal.”

O Fundo de apoio à cultura do Distrito Federal para realizar os objetivos propostos financia produtores culturais de diferentes áreas como literatura, artes cênicas, cinema, fotografia entre outras. A seleção desse financiamento se dá através de editais onde são selecionados alguns projetos específicos. Após a seleção é realizado contratos entre o produtor cultura e o Fundo de apoio, explicitando nesse contrato os deveres de cada parte, as penalidades em caso de não realização do projeto artístico e as contrapartidas propostas pelo produtor cultural.

O objeto do trabalho é em primeiro instância tentar traçar um perfil geral dos produtores que conseguiram o financiamento para a produção literária. Outro objetivo é tentar entender a visão dos produtores sobre o financiamento cultural por parte do Estado e também sobre o processo para obtenção desse tipo de financiamento.

Brasília é uma cidade que possui uma intensa dinâmica cultural, o consumo e a

produção literária são elevados quando comparados com outras cidades brasileiras. Brasília não é apenas uma cidade modernista, mas também moderna. Brasília já apresenta práticas culturais pós-modernas, é preciso então debater os conceitos de modernidade e pós-modernidades e entender as práticas culturais nessas duas experiências.

Parte I. Revisão teórica

Práticas Culturais na Modernidade

Para se compreender o papel dos produtores culturais na modernidade é preciso entender primeiro o que vem a ser a experiência moderna. Para uma concepção inicial, Anthony Giddens (1991) em “As consequências da Modernidade” afirma que a modernidade refere-se à estilo, costume de vida ou organização social emergente na Europa a partir do século XVII e que, posteriormente, teve influência mais ou menos global. Giddens vê a modernidade como um conjunto de discontinuidades. Para esse autor, a modernidade se desvencilha de todos os outros tipos tradicionais de ordem social. Giddens considera também que as transformações ocorridas na modernidade são mais profundas do que a maioria dos tipos de mudanças sociais dos períodos anteriores, no que se refere a extensibilidade e a intensidade.

Para Giddens, essas discontinuidades causadas pela modernidade têm características específicas. Uma característica importante seria o *ritmo da mudança*: a rapidez nas mudanças é extrema quando comparada aos sistemas pré modernos. Essa rapidez é perceptível sobretudo na tecnologia, mas também pode ser constatada em todas as outras esferas. Luiz Costa Lima (2003) em “Mimesis e Modernidade” afirma que a própria concepção de tempo é alterada na modernidade. “Ele (o tempo) já não é visto como um túnel que a história atravessasse, deixando intactas suas paredes. O tempo se faz história” (LIMA.2003:117). Jürgen Habermas (1998), em “O Discurso Filosófico da Modernidade” afirma que:

“enquanto que no Ocidente cristão os novos tempos designaram o tempo ainda para vir que se abriria ao homem só após o Juízo Final – e é ainda na Filosofia das Idades do Mundo de Schelling – o conceito profano de idade moderna exprime a convicção de que o futuro já começou, significa a época que vive dirigida para o futuro, a qual se abriu ao novo que há- de vir” (HABERMAS.1998:17).

Outra descontinuidade apresentada por Giddens é o *escopo da mudança*, na medida em que distintas regiões geográficas são postas em interconexão, movimentos de transformações sociais se espalham através de toda a superfície da terra. A última descontinuidade proposta por Giddens versa sobre a *natureza intrínseca das instituições modernas*. Algumas formas sociais modernas, como o surgimento do estado-nação, a transformação de produtos em mercadorias e o trabalho assalariado, não são encontradas em nenhum período anterior.

Giddens ao estudar a modernidade procura caracterizar as dimensões institucionais dela e entender as relações entre as dimensões. As dimensões institucionais são: o capitalismo, o industrialismo, o poder militar e a vigilância. O capitalismo para Giddens é um sistema de produção de mercadorias centrado entre a propriedade privada do capital e o trabalho assalariado sem posse de propriedade. A principal característica do industrialismo é a utilização de fontes inanimadas de energia material na produção de bens. O industrialismo para Giddens pressupõe a organização social regularizada da produção com intuito de coordenar a atividade humana, as máquinas e os usos de matéria-prima e bens. Outra dimensão institucional é o controle do poder militar. O monopólio dos meios de violência dentro de fronteiras territoriais é característica específica do Estado moderno. Max Weber (2003) em “política como vocação” define o Estado moderno da seguinte maneira:

“o Estado moderno é um agrupamento de dominação que apresenta caráter institucional e que procurou – com êxito – monopolizar, nos limites de um território, a violência física legítima como instrumento de domínio e que, tendo esse objetivo, reuniu nas mãos dos dirigentes os meios de gestão” (WEBER.2003:66).

A última dimensão institucional caracterizada por Giddens é a vigilância que se refere

à supervisão das atividades da população súdita na esfera política, essa vigilância pode ocorrer de forma indireta ou direta. Na forma indireta é baseada no controle da informação. Na forma direta ocorre, como no Panóptico, descrito por Michell Foucault(2009) em “ Vigiar e Punir”. Segundo Foucault o panóptico é um modo de organização dos corpos no espaço, um modo de disposição hierárquica e um instrumento de definição dos centros e dos canais de poder. O panóptico é um intensificador para qualquer aparelho de poder ,pois possui economia e maior eficácia no modelamento do comportamento humano. Sua eficácia e economia se dá através da constante vigilância.

A partir dessa caracterização introdutória da concepção de modernidade, é preciso entender como era o papel do produtor cultural dentro do contexto moderno. Zygmunt Bauman(2010), no livro “ Legisladores e Interpretes”, analisa o conceito de intelectual. Para Bauman, o termo “intelectual” é de origem histórica recente e refere-se a um grupo de pessoas com uma ocupação e uma posição social diferenciada. O termo surge como uma tentativa de agregar pessoas que exercem diferentes atividades profissionais, como cientistas, escritores, artistas, arquitetos, advogados, entre outros. Essa agregação traz um papel a esse grupo intelectual, o papel de dirigir a nação. A legitimidade para isso está na razão e na autoridade moral que esse grupo possui. Uma característica dos tempos modernos é a explicitação plural de discursos em comparação com a unilateralidade da religião na produção discursiva. Os intelectuais ganham espaço, uma vez que foi vinculada aos seus discursos a veracidade, baseada na razão e na autoridade moral.

No período moderno, o trabalho do intelectual é caracterizado por Bauman pela metáfora do legislador. Segundo Bauman, o papel do intelectual moderno “Consiste em fazer afirmações autorizadas e autoritárias que arbitrem controvérsias de opiniões e escolham aquelas que, uma vez selecionadas, se tornem corretas e associativas.” (BAUMAN.2010:20). O poder de arbitrar que o intelectual possui, tem sua legitimação em bases acadêmicas e científicas, pois há uma crença de que com os métodos adotados por essas autoridades é possível alcançar a verdade, um juízo moral e selecionar um gosto artístico adequado.

Michel Foucault(1970) em “ A ordem do Discurso” defende que em toda sociedade a

produção do discurso é controlada, organizada, selecionada e redistribuída por um certo número de procedimentos. Toda produção de discursos, para Foucault, tem uma ligação com o desejo e o poder, porém o discurso não é só aquilo que manifesta o desejo, mas aquilo pelo que se luta. Pierre Bourdieu (1990) em “ Coisas Ditas” discute a respeito da luta pelas palavras.

“o mundo social é um lugar de lutas a propósito de palavras que devem sua gravidade – e às vezes sua violência – ao fato de que as palavras fazem as coisas, em grande parte, e ao fato de que mudar as palavras e, em termos gerais, as representações já é mudar as coisas” (BOURDIEU. 1990:71).

A busca de legitimação dos modernos se dá em uma batalha com os chamados antigos. Joan Dejean (2005) em “Os antigos contra os modernos” aborda a chamada guerra cultural ocorrida no campo literário francês do século XVII, em que os antigos e os modernos travaram uma batalha sobre qual seria a literatura digna de ser considerada grandiosa e qual seria a mais adequada para preencher os currículos literários estudantis.

“a primeira lição do conflito do século XVII entre Antigos e Modernos foi a de que qualquer proclamação de modernidade automaticamente *força à* aqueles que discordem dela a definirem-se a si próprios em desafio como Antigos, provocando, desta forma, o ciclo das Guerras Culturais, isto é, as lutas pela determinação de quem são os autores clássicos e pela autoridade e direito de expressão destes autores” (DEJEAN.2005:44)

Para entender os intelectuais modernos é interessante apreender a concepção de Bourdieu de sistemas simbólicos. Pierre Bourdieu (1989) em “ O poder Simbólico” parte da tradição neo-kantiana que trata os universos simbólicos (arte, língua, ciências) como instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos. Bourdieu afirma que, a partir da análise estrutural, é possível apreender a lógica específica de cada uma das formas simbólicas e isolar a lógica imanente a cada produção simbólica.

“os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é

um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo” (BOURDIEU.1989:9)

Bourdieu entende que o poder simbólico, aquele exercido dentro dos sistemas simbólicos, tem o poder de confirmar ou de transformar a visão de mundo e desse modo a ação sobre o mundo. Para ele, esse poder só é exercido se for reconhecido, ignorado como arbitrário.

Raymond Williams(1992) no seu livro denominado “Cultura” realiza um estudo acerca da relação entre produtores culturais e instituições, observando como se dá a relação entre as formas de financiamento e a produção cultural. Williams afirma que em muitas sociedades relativamente antigas existiam certos tipos de artistas que eram reconhecidos como parte da própria organização social. Nesse momento, a posição do produtor cultural é instituída como parte integrante da própria organização cultural. A forma de organização das sociedades antigas, no que tange a produção cultural, é bastante distinta da noção de patronato, que implica um gesto de escolha social. Os artistas, a partir da relação de patronato, constituem uma forma específica de organização social. Uma das primeiras formas de patronato ocorria quando uma corte ou família poderosa contratava artistas para ingressar em seu meio, acontecia assim uma integração voluntária. Posteriormente, surge outro tipo de patronato, baseado no patrocínio. Embora desse sequência ao tipo anterior de patronato, essa relação atuava em uma sociedade em que a produção cultural para fins comerciais era mais comum. Há também relações de patronato em que o público é o patrono, nesse caso a produção cultural é financiada a partir de recursos extraídos da própria sociedade.

É possível perceber historicamente um aumento da participação do mercado nas artes, em substituição às relações de patronato. Dentro do contexto do mercado, a produção artística é voltada para a troca monetária. A obra de arte é colocada à venda, comprada e possuída. As relações dos artistas dentro do contexto do mercado são variadas. Quando um produtor independente põe sua própria obra à venda e depende do mercado imediato é considerado por Williams como artesão. Na situação pós-artesanal há um intermediário entre o produtor e o consumidor, a obra é vendida a um distribuidor que a revende. Dessa forma, começa a se

instituir uma relação capitalista, em que o intermediário compra obras visando o lucro. Depois da fase pós-artesanal, aparece uma fase em que há um mercado profissional organizado, onde são acrescentados intermediários, como o agente literário.

Pierre Bourdieu (2005) em “ A Economia das Trocas Simbólicas” afirma que a história da vida intelectual e artística das sociedades europeias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens. Ocorre uma automatização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens culturais. Bourdieu afirma que durante toda a idade média e grande parte do renascimento a vida intelectual e artística estava sob tutela da Igreja e da aristocracia, porém foi se libertando progressivamente desse controle e afastando-se também de suas demandas éticas e estéticas. Com essa libertação, ocorre a constituição de um campo artístico e intelectual, que se define em oposição a outros campos. A partir daí, o poder de legislar na esfera cultura passa a ser restrito àqueles que possuem poder e autoridade propriamente culturais.

O processo de automatização do campo intelectual e artístico se sucedeu, segundo Bourdieu, conjuntamente com uma série de outras transformações: 1) a constituição de um público de consumidores cada vez mais extenso e diversificado, que possibilitava aos produtores de bens simbólicos uma independência econômica e uma legitimação paralela, 2) o surgimento de um grupo cada vez mais numeroso de produtores e empresários de bens simbólicos, 3) o aumento do número e da diversidade de instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural.

Bourdieu afirma que o processo de automatização da produção intelectual e artística está relacionado a formação de um grupo mais inclinado a levar em conta as regras afirmadas pela própria esfera intelectual ou artística. Esse processo tem ligação com a mudança na relação entre artistas e não- artistas e também com a alteração nas relações entre os próprios artistas, o que resulta em uma nova definição da função da arte e da função do artista. Esse movimento de automatização, segundo Bourdieu, ocorreu em ritmos diferentes entre as sociedades europeias, porém em todas elas esse processo se acelera sensivelmente com a

Revolução Industrial. A partir do momento em que um mercado da obra de arte é constituído, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar em suas representações e práticas a singularidade de sua condição artística e a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria. Instaura-se assim uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação.

Walter Benjamin (1955), em “A Obra de Arte na Era da sua reprodutibilidade técnica”, se questiona a respeito da autenticidade da obra de arte. Para ele há uma diferença entre a obra de arte e sua reprodução. Mesmo quando as reproduções deixam intacto o conteúdo da obra, há um abalo na autenticidade do objeto. Para Benjamin a autenticidade de uma obra é transmitida pela tradição, a partir de seu origem e é dependente de sua materialidade. O conceito de aura de Benjamin resume as características da autenticidade.

“O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido” (BENJAMIN.1955:168)

Benjamin diz que a reprodução da arte permite multiplicar a existência única da obra, com essa multiplicação permite o maior acesso de espectadores às reproduções e desse modo constantemente atualizar o objeto reproduzido. A multiplicação da obra e a possibilidade dos espectadores de atualizarem constantemente o objeto reproduzido representa um violento abalo à tradição.

Da produção em massa à produção flexível

Anthony Giddens(1991) em “As Consequências da Modernidade”, define sociedades capitalistas como um subtipo das sociedades modernas em geral. A sociedade capitalista conta com diversas características institucionais específicas. Para Giddens, o capitalismo

possui natureza fortemente competitiva expansionista o que implica que a inovação tecnológica tende a ser constante e difusa. Uma segunda característica é que a economia é razoavelmente distinta das outras arenas sociais. Para Giddens, os relacionamentos econômicos tem considerável influência sobre outras instituições. A terceira característica é que a insulação do estado e da economia se fundamenta sobre a preeminência da propriedade privada dos meios de produção.

Daniel Bell(1977), em “ O Advento da Sociedade Pós-industrial”, realiza um distinção conceitual entre sociedades pré-industriais, sociedades industriais e sociedades pós-industriais. Para Bell as sociedades pré-industriais são aquelas onde a força de trabalho é absorvida principalmente pelas atividades extrativas. Elas são do tipo agrário, e estruturadas segundo padrões tradicionais de rotina e autoridade. Bell diz que as sociedades industriais são sociedades produtoras de bens. O universo nesse contexto torna-se técnico e racionalizado. A máquina possui um papel de destaque nesse contexto. A produção maquinizada possibilita uma maior produção com um menor custo. Para Bell a maciça produção de bens é uma característica das sociedades industriais. Bell sustenta que a sociedade Pós-industrial tem como base os serviços. “Se a sociedade industrial se define pela quantidade de bens que caracterizam um padrão de vida, a sociedade pós-industrial define-se pela qualidade da existência avaliada de acordo com os serviços e o conforto – saúde, educação, lazer e artes” (BELL.1977:148).

Para Bell a passagem de uma sociedade do tipo industrial para o tipo pós-industrial se dá em três estágios. No primeiro momento com o próprio desenvolvimento da indústria, há uma expansão dos transportes e utilidades públicas que são considerados como necessários para a movimentação dos bens. Em segundo lugar ocorre, com um consumo em massa dos bens, um aumento na distribuição, nas finanças, nos seguros. Em terceiro lugar, com um acréscimo das rendas nacionais, a proporção da renda destinada a subsistência familiar cai, o que permite aquisições de artigos duráveis (roupas,habitação, carros) e posteriormente a aquisições de artigo de luxo, de lazer entre outros. Dessa maneira começa a se desenvolver um terceiro setor, o setor dos serviços pessoais.

David Harvey (1993) em “Condição Pós-Moderna” afirma que durante o período pós-moderno existe uma forma diferenciada de produção. Essa nova forma de produção, viria substituir uma forma anterior, o fordismo. Segundo Harvey, a produção fordista é baseada em economias de escala. O fordismo é voltado para a produção em massa de bens homogêneos. O trabalho no modelo de produção fordista é organizado de maneira vertical, o trabalhador realiza somente uma única tarefa com um alto grau de especialização.

De acordo com Harvey, o modelo fordista se estabeleceu como modelo de produção dominante após a segunda guerra mundial. Uma barreira forte que o fordismo enfrentou foi sua relação com os modos e mecanismos de intervenção estatal. O fordismo se aliou firmemente ao keynesianismo, e nesse contexto, o Estado teve que assumir novos papéis. Para Harvey o Estado no modelo fordista funcionava como um “subsidiador” que intervia indiretamente no mercado através de políticas de renda e preços. Para Harvey o problema da configuração e uso próprios dos poderes do Estado foi solucionado somente depois de 1945, isso levou o fordismo a alcançar a sua maturidade. O fordismo foi o modelo de produção do período do pós-guerra e se manteve até 1973. Segundo Harvey, com a recuperação da Europa Ocidental e do Japão após a segunda guerra houve um enfraquecimento da demanda. Esse enfraquecimento foi compensado pelos Estados Unidos com a guerra à pobreza e com a guerra do Vietnã, porém após 1966 ocorreu uma queda da produtividade e da lucratividade corporativas nos Estados Unidos, que só foi sanada às custas de um aumento da inflação. Para Harvey, entre o período de 1965 a 1973, o fordismo sofreu muitas dificuldades. Essas dificuldades se deram pela sua rigidez.

“Havia problemas com a rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo em sistemas de produção em massa que impediam muita flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo invariantes. Havia problemas nos mercados, na alocação e nos contratos de trabalho”
(HARVEY.1993:135)

Segundo Harvey a profunda recessão de 1973, agravada pelo choque do petróleo, pôs em ação diversos processos que iam em direção contrária ao fordismo. Entre as estratégias de sobrevivência corporativas estavam a mudança tecnológica, a automação, a busca de novas

linhas de produto e nichos de mercado e as tentativas de acelerar o tempo de giro do capital. Dentro desse contexto, as décadas de 70 e 80 foram um período de reestruturação econômica. Com isso diversas novas experiências de organização industrial começaram a ganhar formas.

Harvey afirma, que com a crise do fordismo, emerge a acumulação flexível, que surge em oposição a rigidez do fordismo. A acumulação flexível é caracterizada pelo surgimento de setores de produção novos. Surge nesse contexto o setor de serviços e conjuntos industriais novos em regiões até então subdesenvolvidas. Na acumulação flexível o modelo de produção é o *just-in-time*, que é baseado em economias de escopo. A produção *just-in-time* se dá em pequenos lotes e é voltada para a demanda. Manuel Castells(2009), em “A Sociedade em Rede”, afirma que no modelo de produção *just-in-time* os estoques são eliminados ou reduzidos drasticamente, há na linha de produção um controle de qualidade total, visando diminuir os defeitos e melhorar a utilização dos recursos. Há nesse contexto uma reestruturação do trabalho, a organização do trabalho se torna mais horizontal e flexível.

Manuel Castells (2009) em “Sociedade em Rede” descreve uma economia com muitas características em comum com a teoria pós-industrial. Segundo Castells, no último quartel do século XX surgiu em escala global uma nova economia que é, ao mesmo tempo, informacional, global e em rede. Para Castells, essa nova economia é informacional pois a produtividade e a competitividade das unidades nessa economia dependem de suas capacidades em aplicar a informação baseada em conhecimentos. De acordo com Castells, essa nova economia é global porque suas atividades produtivas, o consumo e a circulação estão organizados em escala global. Castells afirma que essa nova economia funciona em rede pois sua produtividade e concorrência são feitas em uma rede global de interações entre redes empresariais. Para Castells essa nova economia é global pois é capaz de funcionar como uma unidade, em tempo real, por todo o globo. “o capital é gerenciado vinte e quatro horas por dia em mercados financeiros globalmente integrados, funcionando em tempo real pela primeira vez na história: transações no valor de bilhões de dólares são feitas em questão de segundos, através de circuitos eletrônicos por todo o planeta.”(CASTELLS.2009:143)

Para Castells, a interdependência global é fruto de cinco fatores principais: o primeiro

fator é a desregulamentação dos mercados financeiros na maioria dos países. O segundo fator é a existência de uma estrutura tecnológica que permite a rápida comunicação e trocas de informações. O terceiro fator é a natureza dos novos produtos financeiros. O quarto fator são os movimentos especulativos de fluxos financeiros que se movimentam para dentro e fora dos mercados buscando aproveitar as variações no valores de certificados ou moedas. O quinto fator é a existência de firmas de avaliação do mercado que ao classificar os certificados segundo padrões de confiabilidade costumam ditar regras comuns aos mercados de todo o planeta.

Segundo Castells, as empresas mudaram o seu modelo organizacional para adapta-se as condições de imprevisibilidade geradas pelas rápidas transformações econômicas. De acordo com Castells, ocorreu uma mudança de padrão de organização do trabalho anteriormente vertical para um modelo de organização do trabalho mais horizontal. Castells observa que durante as últimas décadas do século XX ocorreu uma crise dos modelos verticais e rígidos de organização empresarial. Para Castells essa crise gerou o aparecimento das redes de empresas.

“a experiência histórica recente já oferece algumas das respostas sobre as novas formas organizacionais da economia informacional. Sob diferentes sistemas organizacionais e por intermédio de expressões culturais diversas, todas elas baseiam-se em redes. As redes são e serão os componentes fundamentais das organizações. E são capazes de formar-se e expandir-se por todas as avenidas e becos da economia global porque contam com o poder da informação propiciado pelo novo paradigma tecnológico.” (CASTELLS.2009:225)

Harvey e Castells concordam que estamos vivendo um período econômico diferenciado. Esse novo período é caracterizado pela sua flexibilidade na produção, pela ampliação do setor de serviços e pela economia global. Harvey afirma que durante o período de produção fordista a dominante cultural era o modernismo, já no período de produção *just-in-time* a dominante cultural é o pós-modernismo.

Práticas Culturais na Pós-Modernidade

Após analisar como se davam as práticas culturais na modernidade, é importante perceber as mudanças ocorridas nessas práticas em relação ao período posterior, chamado de pós-moderno. É necessário, para isso, definir o que vem a ser pós-modernidade, como ela surge, quais as suas diferenças em relação à modernidade e como ficam as práticas culturais nesse novo contexto.

Silviano Santiago(2002) em “ Vanguarda: um conceito, possivelmente um método” entende que a noção de vanguarda artística está relacionado com o sentido de transgressão, de ruptura de uma velha ordem. Para Santiago, a concepção de vanguarda está presente em diversos momentos históricos e em diferentes lugares. Ela existe devido à capacidade criadora que transgride a norma vigente. Segundo Santiago, a vanguarda surge em um momento de exaustão da norma vigente. A inovação não surge ao acaso, mas inscrita em um espaço configurado, em que há incompatibilidade entre a nova norma e a norma tradicional.

A vanguarda artística pós-moderna estendeu sua influência em diversos meios artísticos. Um campo importante para o surgimento da vanguarda artística pós-moderna foi a arquitetura. Segundo datação simbólica realizada pelo teórico da arquitetura Charles Jencks, a passagem do modernismo para o pós-modernismo na arquitetura ocorreu em 1972. Esse foi o ano em que o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt- Igoe, de St Louis, foi demolido por ser considerado um ambiente inabitável. Para Charles Jencks, essa demolição foi o símbolo da morte do modernismo. Nesse mesmo ano, ocorreu a publicação de *Learning From Las Vegas*, livro escrito pelos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott-Brown. Em *Learning from Las Vegas*, os autores insistiam para que os arquitetos aprendessem com o estudo de ambientes populares e comerciais ao invés de buscar ideais abstratos e teóricos. Para os autores, a arquitetura devia se voltar para as pessoas e não para um homem abstrato.

“no campo da arquitetura e do projeto urbano, considero o pós-modernismo no sentido amplo como uma ruptura com a ideia modernista de que o planejamento e o

desenvolvimento devem concentrar-se em planos urbanos de larga escala, de alcance metropolitano, tecnologicamente racionais e eficientes, sustentados por uma arquitetura absolutamente despojada (as superfícies “funcionalistas” austeras do modernismo de “estilo internacional”). O pós modernismo cultiva, em vez disso, um conceito do tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um “palimpsesto” de formas passadas superpostas umas às outras e uma “colagem” de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros” (HARVEY.1993:69)

Partindo da arquitetura, a vanguarda pós-modernista exerceu influência entre outros campos artísticos, como, por exemplo, a literatura. Linda Hutcheon (1991) em a “Poética do Pós-Modernismo” vê o pós-modernismo como uma atividade cultural presente na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais. Para a autora, o pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, histórico e inevitavelmente político. O romance pós-modernista, segundo Hutcheon, questiona uma série de conceitos ligados ao chamado humanismo liberal, como a autonomia, a certeza, a autoridade, a totalização, a universalização, a autoridade e a continuidade.

Fredric Jameson (1997) em “Pós modernismo” percebe o pós-modernismo não como um estilo, mas como um dominante cultural. Para Jameson, o pós-moderno é um campo de forças em que vários tipos distintos de impulso cultural têm que encontrar seu caminho. Jameson enumera os elementos constitutivos do pós-moderno, sendo o primeiro deles uma nova falta de profundidade ou um novo tipo de achatamento. Jameson percebe, ao analisar o quadro “Um par de Botas”, de Vincent Van Gogh, que é possível considerar o quadro como uma indicação ou um sintoma de uma realidade mais vasta. Observando a obra “*Diamond dust shoes*”, de Andy Warhol, Jameson entende que não é possível reintegrar a obra ao seu contexto vivido. Para ele nada nesse quadro prevê um espaço. De acordo com Jameson, essa diferença entre os quadros se dá por uma nova falta de profundidade.

“ainda que essa espécie de morte do mundo da aparência seja tematizada em alguns trabalhos de Warhol, mais notadamente nas séries de acidentes de trânsito ou de cadeiras elétricas, penso que não se trata mais de uma questão de conteúdo, mas de uma mutação mais fundamental, tanto no próprio mundo dos objetos - agora transformados em um conjunto de textos ou de simulacros - quanto na disposição do

sujeito” (JAMESON.1997:37)

Jean Baudrillard (1991) em “ Simulacros e Simulações” afirma que há quatro fases sucessivas da imagem. No primeiro momento ela é o reflexo de uma realidade profunda. Neste caso a imagem é uma boa aparência, a representação é do domínio do sacramento. No segundo momento a imagem mascara e deforma uma realidade profunda. Ela é uma má realidade, a representação é do domínio do malefício. No terceiro momento a imagem mascara a ausência de realidade profunda. Ela finge ser uma aparência, sua representação é do domínio do sortilégio. No último momento descrito por Baudrillard a imagem não tem relação com qualquer realidade específica, ela é o próprio simulacro puro. Nesse último momento há uma escalada do verdadeiro, onde o objeto e a substância desaparecem , para surgir assim simulação.

Segundo Jameson, o segundo elemento do pós modernismo é o enfraquecimento da historicidade, tanto em nossas relações com a história pública, quanto nas novas formas de temporalidade privada. Segundo Jameson, com a pós modernidade há uma crescente inviabilidade de um estilo pessoal. Ele aponta que essa inviabilidade de um estilo pessoal motiva a prática do “pastiche”, que viria, gradativamente, tomando o lugar da paródia. O “pastiche”, assim como a paródia, consiste na imitação de um estilo único. Jameson afirma que, diferente da paródia, o “pastiche” é uma prática neutralizada de imitação. De acordo com Jameson, os produtores culturais não podem mais se voltar a nenhum outro lugar que não seja o passado.

Segundo Hutcheon, o pós-modernismo afirma que o acesso ao passado está totalmente condicionado pela textualidade. O pós-modernismo não nega que o passado existiu, mas afirma que só é possível conhecê-lo através de seus textos, de seus documentos, de evidências e de relatos.

Jameson afirma que a abordagem do presente se dá através de uma linguagem artística do simulacro ou do pastiche, abordando, assim, um passado estereotipado. Essa abordagem do presente surge como um sintoma do esmaecimento da historicidade, da chance de

experimentalizar a história ativamente. Jameson coloca que essa abordagem do presente na pós-modernidade não é capaz de produzir um ocultamento do presente, mas gera uma situação de incapacidade de produzir representações de nossa própria experiência corrente.

Segundo Jameson, o terceiro elemento do pós-modernismo é a relação da nova falta de profundidade e do esmaecimento da historicidade com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial. Jameson afirma que é possível se referir ao nosso próprio período como sendo a Terceira Idade da Máquina. Ele afirma que a representação acerca da máquina é distinta em cada estágio de desenvolvimento tecnológico. Jameson diz que no estágio do capital anterior ao atual, ou seja, durante o capitalismo de mercado, havia uma excitação do futurismo e uma grande celebração da metralhadora e do automóvel. A máquina exercia um imenso fascínio, como é possível observar na obra “O homem na encruzilhada”, de Diego Rivera, e no filme “Um homem com uma câmera”, de Dziga Vertov.

Jameson afirma que a tecnologia atual não é capaz de gerar esse tipo de representação, pois ela já não é mais representada pelas turbinas ou pelas chaminés de fábricas, mas sim pelo computador e pela televisão. Para Jameson, as máquinas como o computador e a televisão são melhor definidas como máquinas de reprodução do que como máquinas de produção. Essas máquinas de reprodução exigem representações estéticas bem distintas das máquinas mais antigas. Jameson foge da noção pós-marxista de que a tecnologia seria de algum modo determinista da vida social cotidiana e da produção cultural. Ao invés de seguir a linha pós-marxista, Jameson propõe que:

“Em vez disso (da noção pós-marxista de uma sociedade pós-industrial), sugiro que nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede

global descentrada do terceiro estágio do capital” (JAMESON.1997:63)

Jameson afirma que esse processo de figuração pode ser bem observado em um novo tipo de literatura de entretenimento contemporânea, cuja narrativa se foca na ligação de circuitos e redes de um computador global imaginário. As primeiras narrativas desse novo tipo de modalidade literária foram os romances de espionagem, que narravam conspirações entre agências rivais de informações. Após os romances de espionagem, surgiu um novo tipo de ficção científica, chamado de *cyberpunk*, que consistia em uma expressão da realidade das corporações multinacionais e também de uma paranóia global.

Mike Featherstone (1995) em “Cultura de Consumo e Pós-modernismo” sugere que entre as características associadas ao pós modernismo está uma atitude antifundacional na filosofia e nas teorias social e cultural. Essa atitude antifundacional sugere uma oposição às metanarrativas fundacionais, que assentam as pretensões de uma universalidade privilegiada da modernidade ocidental. Desse modo, na pós-modernidade há uma busca pela construção de um conhecimento com menos pretensões universais e mais atencioso às diferenças locais.

Bauman(2010) em “Legisladores e Intérpretes” realiza uma diferenciação entre a prática intelectual moderna e a pós-moderna. Para ele, a distinção entre modernidade e pós-modernidade é uma distinção entre períodos da história intelectual. Na prática intelectual moderna, o intelectual age como um legislador na medida em que tem o dever e a legitimidade de arbitrar para chegar a um juízo moral ou a um gosto artístico apropriado. No contexto pós-moderno, o intelectual atua como uma espécie de intérprete. Segundo Bauman, o seu papel “consiste em traduzir afirmações feitas no interior de uma tradição baseada em termos comunais, a fim de que sejam compreendidas no interior de um sistema fundamentado em outra tradição” (BAUMAN.2010:20). Diferente do intelectual moderno, que tinha como prática o aperfeiçoamento da ordem social, o intelectual pós-moderno está mais preocupado em impedir distorções no processo de comunicação entre tradições diferentes. O intelectual visa facilitar o equilíbrio nas interações entre as tradições, impedindo distorções de significados. A prática pós-moderna abandona as pretensões universalistas modernas. A estratégia pós-moderna não implica em uma eliminação da prática moderna, pois é mantida a

autoridade baseada na especificidade profissional. O intelectual continua legislando, não em busca de um aperfeiçoamento da ordem social, mas sim sobre as regras de procedimentos para se lidar com controvérsias de opinião e com a interação entre tradições distintas.

Featherstone (1995) afirma que na pós-modernidade a produção de conhecimento tem, em geral, menor pretensão universal. A produção de conhecimento no contexto pós-moderno privilegia o local. Esse privilégio do local se traduz em uma derrubada das hierarquias simbólicas nas esferas acadêmicas, intelectuais e artísticas, em que são contestadas as distinções entre a alta cultura e as culturas populares.

Pierre Bourdieu (2005) em “A Economia das Trocas Simbólicas” realiza uma diferenciação entre o campo de produção erudita e o campo de produção da indústria cultural. Bourdieu entende o campo de produção erudita como um sistema que produz bens culturais para um público que também produz bens culturais. A produção da indústria cultural é voltada para um público não produtor de bens culturais “o grande público. O campo de produção da indústria cultural é regido pela lei da concorrência e busca conquistar o maior mercado possível. O campo da produção erudita, por sua vez, tende a produzir suas próprias normas de produção e avaliação. Este campo obedece a lei da concorrência pela reconhecimento propriamente cultural.

Featherstone coloca que o pós-modernismo chama a atenção para as mudanças significativas nas práticas culturais, nos regimes de significação e nos modos de orientação da vida cotidiana.

Ronald Inglehart (2005) em “Modernização, Mudança Cultural e Democracia” afirma que as visões clássicas de modernização, como a de Weber e a de Marx, sugeriam que o desenvolvimento econômico gera grandes mudanças sociais, culturais e políticas.

Max Weber(2004) em “A Ética protestante e o Espírito do Capitalismo” aponta afinidades entre o “espírito do capitalismo” e a ascese cristã. Essa afinidade mútua contribuiu para o desenvolvimento do capitalismo em determinadas regiões. O desenvolvimento do

capitalismo e o surgimento da ideia de profissão como vocação causaram diversas mudanças sociais. Weber na parte final do livro afirma:

“o puritano queria ser um profissional – nós devemos sê-lo. Pois a ascese, ao se transferir das celas dos mosteiros para a vida profissional, passou a dominar a moralidade intramundana e assim contribuiu [com sua parte] para edificar esse poderoso cosmos da ordem econômica moderna ligado aos pressupostos técnicos e econômicos da produção pela máquina, que hoje determina com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro dessa engrenagem.” (WEBER, 2004:165)

Inglehart, através de dados de pesquisa coletados em 81 sociedades que detêm 85% da população mundial entre 1981 e 2002, afirma que os valores e crenças básicos das pessoas em sociedades mais avançadas economicamente diferem consideravelmente dos valores e crenças encontrados em sociedades menos desenvolvidas economicamente e socialmente. Inglehart atenta para o fato de que essa mudança sociocultural não é linear. Para ele, os valores emergentes de autoexpressão transformam a modernização em um processo de desenvolvimento humano, produzindo um novo tipo de sociedade, que enfatiza a emancipação humana. Para Inglehart, a primeira fase da modernização mobilizou as massas, o que tornou possível a democracia, o fascismo e o comunismo. Para ele, a democracia é a forma de governo que proporciona possibilidades mais amplas para os indivíduos escolherem como viver suas vidas. A fase pós-industrial da modernização produz demandas de massa progressivamente mais fortes.

Inglehart diz que o desenvolvimento econômico traz níveis cada vez maiores de educação e informação. Ao aumentarem seus recursos econômicos, cognitivos e sociais, as pessoas tornam-se mais, material, intelectual e socialmente independentes. Para Inglehart “a ênfase cultural passa da disciplina coletiva para a liberdade individual, da conformidade para a diversidade humana e da autoridade do estado para a autonomia individual” (INGLEHART 2005:19)

Segundo Inglehart, nas sociedades pós-industriais, as pessoas exigem, cada vez mais, a faculdade de escolhas mais livres em todos os aspectos da vida, como a escolha da orientação sexual e dos padrões de consumo, entre outros aspectos.

“Na era pós-industrial, desenvolvimento econômico, valores de autoexpressão em ascensão e democracia efetiva trabalham em conjunto, propiciando meios, valores e direitos que dão às pessoas cada vez mais capacidade, vontade e direito de moldar sua vida segundo suas escolhas autônomas – relativamente livres de restrições externas” (INGLEHART.2005:73)

Zygmunt Bauman (1998) em “ O Mal-Estar da Pós-Modernidade” afirma que os mal-estares da pós-modernidade são causados pela liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual muito pequena. Para Bauman, o mal-estar da pós modernidade é , nesse sentido, muito diferente do mal-estar da modernidade. Este tinha origem em uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade na busca do prazer individual muito pequena.

Para Inglehart, a ênfase progressiva nos valores de autoexpressão não acaba com os desejos materiais, entretanto as orientações econômicas predominantes estão sendo remoldadas. Para ele, o consumo é cada vez menos determinado pela necessidade prática e pela necessidade de sustento. Os valores dos objetos são cada vez mais determinados por aspectos imateriais. Inglehart apresenta o exemplo de que as pessoas pagam mais para consumir comidas consideradas exóticas, pois o valor dessa comida está ligado a um interesse por uma experiência ou por uma distinção através da simbolização de um estilo de vida.

Para Featherstone, a expressão “estilo de vida”, dentro do âmbito da cultura de consumo contemporânea, diz respeito à individualidade, à autoexpressão e a uma consciência de si estilizada. Segundo Featherstone, o corpo, as roupas, o lazer e a preferência por determinados alimentos funcionam como indicadores da individualidade do gosto e do senso de estilo do proprietário/consumidor.

Heller e Fehér(1998) em “A Condição Política Pós-Moderna” atentam para as mudanças nos padrões do cotidiano ocorridas após a Segunda Guerra Mundial. Uma das causas para essas mudanças foram os chamados movimentos culturais. Os autores apontam para três gerações consecutivas que exerceram influência nesse processo. A primeira delas foi a geração existencialista, para quem a noção de liberdade era tida como um aspecto principal.

Após a observação da experiência de regimes autoritários, essa geração buscava combater uma homogeneidade cultural. Segundo Heller e Fehér, havia nessa geração uma forma de revolta da subjetividade contra a cristalização das formas de vida e das normas burguesas. Essa geração vivencia o período de descolonização, o que faz combinar a politização da liberdade e a relativização da cultura. A segunda geração é denominada pelos autores de geração da alienação. Sua experiência não era mais a guerra, mas sim a prosperidade econômica do pós-guerra. A liberdade continuava a ser o valor principal, porém a busca da liberdade era uma meta comum. A geração da alienação rebelava-se contra a benevolência do progresso e a influência da indústria, pretendia reter a criação de sentidos para a existência. O último movimento cultural analisado pelos autores é o pós-modernismo, que assume uma postura plural, cujos valores, concepções e demandas são múltiplos. O pós-modernismo não é apolítico, mas antes disso ele não defende qualquer política em particular.

Heller e Fehér identificaram movimentos culturais que foram importantes para gerar mudanças nos padrões culturais. Para esses autores, os movimentos culturais tiveram papel importante no processo de reconhecimento das diferenças e da pluralidade de valores e demandas. O reconhecimento das diferenças é fruto das mudanças nos modos de produção cultural, do medo da homogeneidade presente em regimes autoritários, das mudanças nos modos de vida cotidiana, da mudança da postura intelectual, entre outros aspectos.

Esses movimentos culturais influenciaram as mudanças dos padrões e dos valores individuais. Heller e Fehér afirmam que na sociedade atual não há uma cultura de classes, pois a função profissional não constitui mais o estilo de vida. A identificação cultural se dá no nível do consumo.

Featherstone afirma que ao utilizar a expressão “cultura de consumo” está se enfatizando que o mundo das mercadorias e o seus princípios de estruturação são centrais para a compreensão da sociedade contemporânea, o que envolve dois focos:

“em primeiro lugar, na dimensão cultural da economia, a simbolização e o uso de bens materiais como comunicadores, não apenas como utilidades; em segundo lugar, na

economia dos bens culturais, os princípios de mercado – oferta, demanda, acumulação de capital, competição e monopolização – que operam dentro da esfera dos estilos de vida, bens culturais e mercadorias” (FEARTHERSTONE.1995:121)

Para Featherstone, a estetização da realidade coloca em primeiro plano a importância do estilo. Essa atenção ao estilo de vida sugere que as práticas de consumo, a compra, a exibição dos bens e as experiências de consumo na vida cotidiana, não podem ser compreendidos simplesmente mediante o cálculo racional baseado na concepção de valor de troca. Featherstone acrescenta que a própria organização do espaço, o planejamento das edificações, é em si mesma uma manifestação de códigos culturais específicos.

Featherstone elenca os fatores que demonstram como a cultura das cidades e os estilos de vida urbanos foram tematizados. O primeiro fator, para Featherstone, é a suposição de que determinadas cidades são centros culturais que contêm tesouros artísticos e herança cultural, que podem ser percebidos tanto nos museus e galerias de artes tanto como na trama das edificações. O segundo fator é a expansão geral da esfera cultural nas sociedades ocidentais contemporâneas. O autor assinala a crescente ampliação do mercado de bens e informações culturais. Para Featherstone, há um crescimento de formas de consumo de lazer que dão ênfase ao consumo de experiências e prazer, como, por exemplo, os parques temáticos e os centros turísticos. Featherstone afirma que até mesmo as formas de consumo da alta cultura, tais como museus e galerias de arte, são revistas para agradar um público mais amplo. O terceiro fator é a ampliação da série de atividades culturais e de lazer disponíveis que estende os estilos de vida disponíveis e também gera algumas mudanças qualitativas. Featherstone sugere que alguns grupos sociais, principalmente jovens, assumem uma postura mais ativa em relação ao estilo de vida e se dedicam à estilização da vida. Featherstone exemplifica essa estilização da vida a partir dos “artistas da vida”: “os pintores que não pintam, mas adotam as sensibilidades artísticas para transformar suas vidas numa obra de arte” (FEARTHERSTONE.1995:137). Para Featherstone, essa preocupação com a estilização da vida é o inverso das imagens estereotipadas das sociedades de massa.

As alterações na esfera economia ocorrida no último quartel do século XX geraram

diversas mudanças: na organização do trabalho, nas formas de consumo entre outras. Houve historicamente uma inserção da lógica econômica dentro da esfera cultural. Porém ocorreu também, o movimento inverso, uma culturalização da economia. Neste sentido, diversas partes do processo de consumo estão ligados a uma busca por experiência e por uma estilização da vida. Já não é mais possível entender as trocas econômicas somente através das concepções de valor de troca e valor de uso. A economia não foi um único fator causal nesse processo de mudança social. Os valores e crenças se alteraram devido ao desenvolvimento social e econômico dos países. As pessoas estão exigindo maior liberdade de autoexpressão. Para Inglehart, essa busca por autoexpressão está ligado com uma elevação dos níveis educacionais. Emille Durkheim(1985) em “Sociologia, Pragmatismo e Filosofia” define educação como a ação exercida por uma geração anterior sobre uma nova, essa ação ter por objetivo suscitar certas aptidões físicas, intelectuais e sociais. Heller e Fehér nos mostra que o choque entre gerações nem sempre é algo muito amistoso. Os autores demonstram como as gerações tinham posturas e demandas distintas. Heller e Fehér demonstra a importância de cada uma das gerações teve para gerar sensíveis alterações nos valores das sociedades. Partindo então das características apresentadas sobre o Pós-modernismo, procuro entender a seguir como se dar a relação do estado e o financiamento público da cultura nesse contexto Pós-moderno.

Parte II. Contexto

O Financiamento da Produção Cultural Atual

É possível observar que historicamente houve uma aproximação entre a esfera da produção cultural com a esfera econômica. Isaura Botelho (2001) em “Dimensões da Cultura e Políticas Públicas” afirma que mesmo nos países onde o investimento privado na produção cultural prevalece sobre o investimento estatal, como é o caso dos Estados Unidos, o Estado não deixa de assumir um papel de destaque através de financiamento direto das atividades culturais ou buscando corrigir desigualdades econômicas e sociais.

“Em outras palavras, para que um sistema efetivo de financiamento às atividades culturais funcione é obrigatório que se estabeleça uma política pública, em que parcerias – tanto entre áreas de governo, num plano horizontal, quanto entre as três instâncias administrativas, num plano vertical – São fundamentais para conquistar novas fontes privadas de financiamento. Consequentemente, para que os incentivos fiscais funcionem é necessário que haja um clima de recepção favorável a eles na sociedade e, nesse sentido, a postura do governo com relação à cultura e às artes é fundamental.”(BOTELHO. 2001:09)

A participação do Estado no financiamento das produções culturais tem características distintas entre os países, há aqueles onde a participação do Estado é mais intensa e outros países onde a participação do Estado é menor. Os Estados Unidos são um exemplo onde a participação do Estado no financiamento à produção cultural é proporcionalmente bem menor do que aquele proporcionado pelo setor privado. A principal forma de participação do Estado nas atividades culturais se dá através de duas agências. National Endowment for the Arts(NEA) e a National Endowment for the Humanities (NEH). Segundo dados do censo do governo dos Estados Unidos essas duas agências tiveram a sua disposição em 2009 a soma de 186,8 e 134,5 milhões de dólares respectivamente. Essa quantia é superada facilmente pela quantia arrecada em contribuições na filantropia privada. Em 2010 a contribuição arrecada para o setor de artes, cultura e humanidade, segundo a Fundação Giving USA, foi 13,28 bilhões de dólares.

A principal fonte das contribuições filantrópicas vem dos contribuintes individuais que em 2010 responderam a 73% da quantia doada, seguida das fundações responsáveis por 14%, as heranças foram responsáveis por 8% do total de doações e por último as corporações que foram autores de 5% das doações. Miceli afirma que em 1913 nos Estados Unidos foi instituída a legislação federal do imposto sobre a renda, assim a maioria das organizações filantrópicas ficaram isentas dessa modalidade de imposto. Um fator que incentiva a prática filantrópica diz respeito à questão tributária.

“Outra valiosa fonte de recursos para as artes deriva da isenção de diversos tributos (federais, estaduais, locais) e taxas (aquelas incidentes sobre a transmissão de

heranças, etc.) concedida às contribuições, doações e legados feitos às organizações sem fins lucrativos. Desde o início do século, tal sistema de arrecadação vigente nos EUA tem possibilitado uma expansão duradoura das contribuições filantrópicas às artes.” (MICELI.1985:70)

Cristiane Garcia Olivieri(2004) em “Cultura Neoliberal” afirma que o apoio à instituições para divulgar a arte nos Estados Unidos surgiram nos séculos XVIII e XIX. Segundo a autora esse apoio surgiu através da ação de cidadãos de classes abastadas, principalmente nas cidades de Boston, Nova Iorque e Filadélfia. De acordo com Olivieri o primeiro apoio indireto às artes surgiu por volta de 1920, a partir do momento em que o governo criou o imposto de renda (*income tax*) e permitiu que as instituições artísticas sem fins lucrativos (*non profit organization*) recebessem doações dedutíveis do imposto. As características do incentivo fiscal americano continuam se mantêm na atualidade, permitindo que os doadores possam descontar o volume total da sua doação da renda tributável. Olivieri exemplifica como funciona esse incentivo fiscal.

“por exemplo, a doação de US\$ 100.00 para uma instituição sem fins lucrativos possibilitaria a redução de US\$ 100.00 na renda tributável do contribuinte. A alíquota normal de impostos é de 28%, o que significa que o cidadão americano estaria tendo uma redução de US\$ 28.00 no seu imposto devido e estaria contribuindo com US\$ 72.00”(OLIVIERI. 2004:64)

Esse incentivo fiscal não é exclusivo das instituições artísticas, ele abrange todas doações destinadas as organizações sem fins lucrativos. Organizações voltadas à caridade, a religião, a educação, entre outras áreas, também são beneficiadas por esse incentivo fiscal. De acordo com Olivieri, nos anos 30, ocorreu nos Estados Unidos um primeiro programa de apoio direto. Foi criado o programa chamado *Work Progress Administration* (WPA) como instrumento da políticas do *New Deal* norte-americana. O programa durou até 1943, ano em que foi extinto junto com as demais agências do *New Deal*. Em 1965 foi criado, pelo governo americano, uma agência independente que tinha como objetivo apoiar as artes e possibilitar o acesso a elas para todos os norte-americanos. Esta agência é *National Endowment for the Arts*(NEA). O NEA é o principal instrumento do governo americano para o financiamento e o

apoio direto as artes. Segundo Olivieri o NEA atualmente repassa 40% do seu orçamento diretamente para outras agências estaduais e regionais. Atualmente todos os americanos possuem uma agência de arte (*State Arts Agency*), além disso a maioria das cidades possuem um conselho de arte local (*Local Arts Council*). De acordo com Olivieri todas as agências de arte dos estados recebem fundos do NEA, para tanto é necessário que elas aumentem seus próprios fundos individualmente, essa prerrogativa cria uma espécie de efeito cascata para o aumento de verbas chamado de *matching grants*. Os fundos só são repassados pelo NEA com a condição de que a cada US\$ 1.00 de recurso federal repassado seja agregado pelo menos a mesma quantia de recursos de fontes não federais.

O NEA , a partir de sua criação, repassa valores para instituições artísticas sem fins lucrativos e também para indivíduos. A contribuição direta aos indivíduos foi extinta após 1996 como forma de evitar o apoio a obras controversas e polêmicas como a exposição do fotógrafo Mapplethorpe que expunha imagens de atos sexuais homossexuais e imagens de cenas sadomasoquistas o que gerou uma série de protestos da sociedade americana sobre os critérios de seleção dos artistas. Atualmente a seleção dos beneficiados é realizada por uma comissão de artistas de diversos segmentos indicados anualmente. Esta comissão de artistas avaliam os trabalhos que devem receber benefícios. Segundo Olivieri a seleção dos trabalhos funciona como um selo de qualidade e como uma fonte de recursos, isso porque fundações, empresas e indivíduos tendem a contribuir para organizações que recebem fundos do NEA.

É possível perceber no caso dos Estados Unidos mesmo não havendo proporcionalmente muita participação direta do Estado no financiamento à produção cultural, o Estado não deixa de ter um papel central, oferecendo incentivos à participação privada no financiamento das práticas culturais.

Miceli identifica a França e Os Estados Unidos como sendo tipos ideais extremos no que diz respeito à política cultural.

“A França e os Estados Unidos constituem, por assim dizer, os tipos ideais extremos de uma perspectiva comparada, ou seja, o contraste entre uma política cultural marcada sobretudo pelo vulto da presença governamental e um apoio institucional que

depende muito mais das orientações e decisões de contribuintes privados(fundações, corporações ou particulares) do que de recursos públicos.”(MICELI.1985:11)

As práticas culturais na Europa remontam a grandes períodos onde a atividade cultural era financiada pela aristocracia, pela corte e altos eclesiásticos. Muitas das instituições culturais de grande prestígio na Europa foram consolidadas entre os séculos XVIII e XIX, na época de apogeu dos grandes impérios, instituições como as Óperas de Paris e Viena, o Museu do Louvre, os teatros La Scala de Milão entre outras instituições. Miceli afirma que o processo de unificação tardio de alguns países europeus, o aumento da intensidade dos processos de industrialização e urbanização na Europa, a queda constante das monarquias e diversas outras mudanças políticas importantes ocorridas na Europa não chegaram a afetar significativamente a continuidade na operacionalização dessas instituições culturais. Após o fim das duas grandes guerras a maior parte dessas instituições financiadas pela realeza passou para a administração do Estado.

Após a segunda guerra mundial a maioria dos Estados Europeus assumiu uma função de financiamento direto de alguns tipos de artes e artistas. Esse financiamento também provém do fato de haver uma impossibilidade de algumas manifestas artísticas consideradas eruditas conseguirem por si só renda suficiente para a sua manutenção. Muitas dessas atividades culturais eram realizadas em instituições de grande prestígio que ao perderem sua ligação com a realeza se ligaram a designação nacional ou estatal. Quase todas as instituições de prestígio estavam presentes nas capitais dos respectivos países e eram vistos como símbolos da cultura nacional.

O grau de centralização das políticas públicas no campo das artes varia entre os países. Miceli afirma que o grau de centralização das políticas culturais está ligado ao grau de unificação de uma sociedade em relação ao ponto de vista linguístico, religioso e cultural. Países como a Bélgica e a Suíça que possuem mais de uma língua nacional e países como a Holanda marcada por diferenças religiosas possuem uma grande repartição dos gastos governamentais com atividades culturais entre os níveis da hierarquia governamental, repartição entre o governo federal, estadual e municipal. A França por outro lado é marcada

por uma política cultural fortemente centralizada, com pouca participação dos governos estaduais e municipais.

Miceli disserta a respeito da política cultural francesa afirmando que esse setor é visto com grande importância política. O orçamento do ministério da cultura francesa, em 1970, correspondia a 5% do orçamento nacional total. Além disso, quase todos os setores da administração pública reservam uma parcela de seus recursos para o financiamento de alguma atividade cultural. O governo Francês é responsável pela manutenção de diversas instituições tidas como essenciais para a definição oficial de cultural nacional, a maioria dessas instituições culturais financiadas pelo governo estão situadas em Paris.

Segundo Miceli as políticas públicas culturais francesas não se resumem ao financiamento direto e ao repasse de recursos. Existem alguns fundos de apoio onde atividades culturais consideradas importantes para a preservação do prestígio nacional podem buscar apoio para a manutenção de suas atividades. A política cultural francesa é marcada por uma forte presença do Estado no financiamento às práticas culturais. Essa presença é centralizada no governo federal.

Isaura Botelho (2001) em “Dimensões da Cultura e Políticas Públicas” afirma que as pesquisas sobre a vida cultura eram consideradas tabu, esse tabu perdurou até as primeiras pesquisas sobre as práticas culturais dos franceses na década de 70. Estudos inovadores ,como o de Pierre Bourdieu, sobre os museus, em 1969, tiveram grande influência na França e também em âmbito internacional. Botelho afirma que após a segunda guerra mundial houve uma maior reflexão a respeito da “esfera do lazer” e do desenvolvimento cultural. A política cultura francesa, após esse período, moveu-se em direção ao interior e aos subúrbios. O governo francês passou a agir de forma intensa para alcançar o público popular. Segundo Botelho esta busca por democratização cultural do governo francês tinha duas premissas implícitas: a primeira é que só a cultura erudita merecia ser difundida e a segunda é que bastaria um encontro entre o público e a obra para ocorrer uma adesão. Para Botelho essa prática do governo francês era uma falsa democratização cultural, ela se baseava na concepção de que há uma aptidão natural humana em conceber o “belo” e a “verdade”.

De acordo com Botelho as pesquisas francesas posteriores demonstraram que apesar de uma crescente elevação dos níveis educacionais cada vez menos pessoas vão aos museus e teatros. As novas pesquisas buscavam descobrir o porque desse fenômeno. Segundo Botelho em 1961 na França foi criada uma comissão do equipamento cultural e do patrimônio artístico. Investiu-se em um primeiro momentos em pesquisas quantitativas descritivas que pudessem fornecer dados concretos para comparações. Para Botelho os valores numéricos, fornecidos pelas pesquisas, indicaram que era necessário um planejamento de uma política cultural a partir dos modos de vida e das necessidades reais da população. Nesse momento o conhecimento sobre o público, através de pesquisas, era considerado essencial para o planejamento de uma política cultural. Foram realizadas periodicamente diversas pesquisas sobre o público. Para Botelho as pesquisas realizadas até 1989 levavam em conta os obstáculos materiais à democratização da cultura. Botelho afirma que a má distribuição de espaços culturais e os preços altos seriam os principais obstáculos ao consumo cultural. De acordo com Botelho as pesquisas de 1989 obtiveram resultados distintos. Para essas pesquisas as barreiras simbólicas eram preponderantes e impediam que muitos grupos tivessem acesso a cultura erudita. Botelho afirma que

“Paradoxalmente, este é o resultado da política de democratização da cultura: ela transfere para os mais favorecidos os meios financeiros advindos dos impostos que pesam sobre o conjunto da população. No teatro, por exemplo, o rebaixamento de preços, graças às altas subvenções que reduziram as entradas a $\frac{1}{4}$ do preço real, facilitou o acesso daqueles que, por sua cultura anterior, já tinham "vontade" ou "necessidade" de frequentá-lo”(BOTELHO. 2001:81)

Segundo Botelho as pesquisas de 1989 mostraram que as práticas culturais eruditas ficaram restritas a entre 10% e 15% da população francesa, mesmo com a duplicação dos recursos do Ministério da Cultura Frances após 1981. As pesquisas apontaram que não se houve um aumento do público consumidor de práticas culturais eruditas, houve sim uma sofisticação dos consumidores regulares. Para Botelho os resultados das pesquisas de 1989 criaram um novo paradigma, atualmente não se fala mais em democratização da cultura, mas sim em democracia cultural. A democratização da cultura tem por premissa a existência de um

não -público , já a a democracia cultural trabalha com a ideia de um público plural dividido em subpúblicos.

Emmanuel Négrier (2003) em “Las políticas Culturales em Francia y España.” afirma que a partir da década de 80 a política cultural francesa trabalha com um paradigma que reconhece formas de produção cultural legítimas como: a gastronomia, o rock e a moda. Dentro desse paradigma, reconhece também a dimensão econômica da política cultural. Négrier afirma que esse novo paradigma surge a partir dos anos 70, porém só é realmente implantado a partir da década de 80, com um aumento dos recursos do Ministério da Cultura Francês. Esse novo paradigma percebe uma pluralidade de expressões culturais. Segundo Négrier “Esta nueva dinámica está marcada por la aparición de un nuevo paradigma: el desarrollo cultural, que está más basado en el reconocimiento de la pluralidad de las formas de expresión cultural, es decir, un concepto más horizontal, que en el de democratización, que corresponde a un enfoque más vertical de difusión de la cultura.”(NÉGRIER. 2003:07)

O Financiamento da Produção Cultural no Brasil

As políticas culturais brasileiras ganham destaque após a Constituição de 1988, tendo como nova motivação a ideia de direito cultural. Marilena Chauí em (1995) “Cultura Política e Política Cultural” afirma que há quatro principais modalidades de relação do Estado com a cultura no Brasil. Para Chauí, a primeira forma é a liberal, que identifica cultura e belas-artes. As belas-artes, nesse contexto, são vistas como objeto de consumo de uma elite escolarizada. A segunda forma de relação, para a autora, é a do Estado autoritário, que se apresenta como produtor oficial da cultura e controlador da produção cultural da sociedade. Outra forma de relação é a populista, na qual, segundo a autora, há uma manipulação da concepção de cultura popular, que é identificada como a produção cultural do povo, sendo identificada pelo artesanato e pelo folclore. A última relação identificada por Chauí é a neoliberal, que identifica cultura e eventos de massa e que tende a privatizar instituições públicas de cultura.

Chauí apresenta críticas a todas essas formas de relação entre o Estado e a cultura. A visão liberal é criticada pela restrição do conceito de cultura às belas-artes. A visão autoritária é criticada, pois a autora não acredita que o Estado deva ser produtor de cultura. Chauí critica a visão populista, pois ela não concorda com a redução da cultura a uma polaridade entre cultura de elite e cultura popular. A autora critica também a chamada visão neoliberal, pois esta enfatiza o papel do poder público na prestação de serviços culturais.

Para Chauí, a política cultural deve ser voltada para o usufruto da cidadania cultural. Segundo a autora, no interior da cidadania cultural estão presentes algumas formas de direitos. A cidadania cultural será implantada através da realização dos seguintes direitos: o direito de acesso e de fruição de bens culturais, o direito à criação cultural, o direito a reconhecer-se como sujeito cultural e o direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura. A realização dos direitos culturais é uma das metas das políticas culturais. É possível perceber, na lei N° 8.313, de 23 de Dezembro de 1991, que trata da criação do programa nacional de apoio à cultura (PRONAC), a questão dos direitos culturais. O artigo 1° dessa lei define os objetivos do programa: “Art. 1° Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a: I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais”.

Existem instituições culturais anteriores a normatização jurídica da constituição de 1988. Em períodos anteriores à década de 80, foram criadas diversas instituições culturais, como: o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1937, o Museu Imperial em 1940, o Museu Histórico nacional em 1922, o Museu Villa-lobos em 1960 entre outras instituições. O Ministério da Cultura foi criado em 1985 afim de servir como um instrumento para realização desses novos direitos culturais emergentes, herdando também muitos dos instrumentos institucionais das políticas culturais anteriores.

Mônica Pimenta Velloso (1987) em “Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo” afirma que ocorreu durante o Estado Novo (1937-45) uma aproximação entre as elites intelectuais e o governo. A autora afirma que os intelectuais tinham uma grande preocupação

com a construção da nação. Durante o Estado Novo as elites intelectuais identificaram o Estado como sendo o ator capaz de formular uma concepção de nacionalidade brasileira. Mônica Velloso enfoca que as elites intelectuais, nesse período, estavam profundamente inseridas na organização política e ideológica do regime. Velloso identifica dois modos de atuação dentro do projeto educativo proposto pelo Estado: a do Ministério da Educação e a do Departamento de Imprensa e Propaganda. Segundo Velloso, a atuação do Ministério da Educação voltava-se para a formação de uma cultura mais erudita, preocupada com a educação formal. O Departamento de Imprensa e Propaganda, por sua vez, buscava orientar as manifestações da cultura popular, através do controle das comunicações. Daniel Pécaut (1990) em “Os intelectuais e a Política no Brasil” afirma que os intelectuais da geração dos anos 25-40 buscavam superar duas experiências negativas anteriores: a dependência em relação ao império e o isolamento sofrido no período da República Velha, no início do século XX. Esse grupo tentava reaver o prestígio das elites de Estado, que havia sido uma característica do período imperial. Segundo Pécaut, a relação entre os intelectuais e o Estado foi muito variada.

“alguns se comportam como ideólogos do autoritarismo, ocupam funções no Estado, colocam seu talento literário ou artístico diretamente a serviço da política oficial. Outros se contentam sem aventurar-se por conta própria em busca do Brasil autêntico, lutar para impor temas nacionais, inventar modos brasileiros de expressão e, havendo oportunidade, apresentar sugestões e pedidos aos governantes e ao seu círculo”(PÉCAUT. 1990:74)

Segundo Mônica Velloso, no início do século XX, no Brasil, os intelectuais se situavam em uma posição de marginalidade em relação ao Estado. Durante o Estado Novo os intelectuais foram alvo de críticas devido à sua posição. O regime do Estado Novo criticava fortemente o ideal esteticista da literatura, o intelectual erudito e o academicismo e defendia que os intelectuais possuíam uma função social. Segundo Velloso, para o intelectual é designada a missão de ser o representante da consciência nacional. O Estado passa a ser um “pai” dos intelectuais e estes passam a ser colaboradores, possuidores de um dever para com a nação. Mônica Velloso afirma que os intelectuais do Estado Novo eram considerados porta-vozes dos desejos da população, eles seriam capazes de captar o “subconsciente” coletivo da

nacionalidade. Mariza Veloso (1999) em “Leituras Brasileiras” afirma que nas narrativas modernistas o povo e a nação aparecem como mediadoras entre o local e o universal. Segundo essa autora, o povo era tido como detentor da autenticidade e da originalidade da cultura nacional. Para Veloso, o modernismo propunha uma releitura das tradições e práticas sociais do passado colonial. A retomada da tradição surge como uma busca de reconhecimento dos traços universais contidos nas tradições, para assim formar uma nação. De acordo com Pécaut, o modernismo mostrou que o plano cultural e o plano político são indissociáveis: “transformar uma nação latente em nação-sujeito supõe um empreendimento em ambos os níveis” (PECAUT.1990:27). Segundo ele, foram raros os participante da Semana de Arte Moderna que não se relacionaram, posteriormente, com os militantes do nacionalismo em suas diversas vertentes. Mariza Veloso afirma que o modernismo, como um movimento estético presente em várias formas de arte, representa, em suma, uma nova maneira de se interpretar o povo, a cultura e a nação brasileira. Segundo a autora, a necessidade de se instalar no Brasil parâmetros estéticos atualizados com a modernidade, leva os artistas e intelectuais a refletirem em torno do papel das manifestações culturais para a afirmação da nação. Respostas em comum a essas reflexão são encontradas na ênfase no poder da arte de integrar o local, o nacional e o universal. O poder da arte é fruto de uma produção social e histórica singular e a universalidade é tida como um valor universal da expressão estética. De acordo com Veloso “a retomada do valor da tradição vem acompanhada de um debate sobre o universalismo, preocupação constante na história da modernidade. A equação é a seguinte:seremos uma nação, na medida em que formos capazes de reconhecer os tracos universais contidos em nossas tradições.” (VELOSO. 1999:99)

Emile Durkheim (1983) em “Lições de Sociologia” afirma que a noção de grupo político está na oposição entre governantes e governados, entre a autoridade e os que estão sujeitos a ela. O Estado, para Durkheim, é um grupo de funcionários que constroem vontades e representações que envolvem a coletividade. O Estado é, nesse sentido, o órgão do pensamento social e, ao pensar, ele dirige a consciência coletiva. Para Durkheim, o Estado é a sede de uma consciência especial e lúcida, as representações vindas dele são sempre mais claras e conscientes de suas causas e consequências. A consciência coletiva, por sua vez, é, em grande parte, difusa. Durkheim afirma que o individualismo só é possível através do Estado.

Devido ao fato de possuir um tipo especial de consciência, por não se ater a particularidades e por estar afastado dos indivíduos, o Estado gera representações de um tipo especial, que envolvem a coletividade. Essas representações ordenam a vida coletiva e instituem práticas sociais.

A ideia de um Estado que busca dar ordem aos interesses coletivos difusos é perceptível na política cultural do Estado Novo. A política cultural, nesse período, é marcada por um alto grau de intervencionismo estatal. Segundo Velloso, durante o Estado Novo

“se predomina a ideia de povo carente que necessita de condução firme e de vozes que possam falar por eles, exprimindo seus impulsos e anseios. A grosso modo, o raciocínio constrói-se da seguinte forma: o povo é potencialmente rico em virtudes – pureza, espontaneidade, autenticidade –, mas para manifestar este seu aspecto positivo, precisa da intermediação das instâncias superiores. Estas têm o dom da expressão (intelectuais) e o da organização e da ordem (políticos). A imagem do estado “pai-grande” e a do intelectual salvacionista se entrecruzam, então, em direção ao popular.”(VELLOSO. 1987:48)

Sérgio Miceli (2001) em “Intelectuais à Brasileira” afirma que os intelectuais, durante o Estado novo, tenderam a ocupar os cargos que dispunham dos maiores vencimentos, se inserindo em espaços privilegiados do serviço público. Segundo Miceli, um seleto grupo de intelectuais ocupavam cargos da cúpula do poder executivo. Miceli aponta que os intelectuais tenderam a monopolizar cargos em que trabalhavam como administradores culturais. Muitos deles dirigiram instituições culturais, como o Museu Histórico Nacional, a Biblioteca Nacional, o Serviço Nacional do Teatro, entre outros institutos culturais.

Segundo Velloso, a ligação entre os intelectuais e o Estado faz surgir uma política cultural marcada por um projeto pedagógico. Esse projeto interviu em setores como o rádio e o carnaval. Intelectuais ligados à vanguarda do movimento modernista tiveram grande participação nesse projeto, intelectuais como: Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemayer, Portinari, Mário de Andrade.

Apesar da interferência sofrida pela cultura a partir de 1930, essa esfera continuava a se desenvolver com poucos mecanismos de financiamento. Somente em 1986 surge a primeira lei de incentivo cultural no Brasil, como uma busca de aperfeiçoar os mecanismos de financiamento à cultura. A primeira norma sobre o incentivo cultural foi chamada de Lei Sarney. A lei Sarney foi alvo de diversas críticas. “A Lei Sarney trazia em sua estrutura a previsão de prestação de contas, pelo produtor cultural, de todas as verbas recebidas. Contudo, não estabeleceu qualquer procedimento para a sua realização e controle, razão pela qual lhe foram lançadas várias críticas em função de eventuais crimes fiscais” (OLIVIERI.2004:72).

A Lei Sarney apesar das pesadas críticas sofridas instituiu benefícios fiscais federais para empresas privadas que patrocinassem atividades culturais. A Lei Sarney teve valência até 1990, pois nesse período o Governo Collor revisou e extinguiu diversos benefícios fiscais dados às empresas, entre eles os benefícios provenientes da Lei Sarney.

A participação da classe cultural de São Paulo teve papel importante para a elaboração de uma norma municipal válida para os tributos municipais em São Paulo. A Lei conhecida como Lei Mendonça instituiu novas formas de aprovação e controle dos incentivos à produção cultural. Com bases nas formas de aprovação e controle da Lei Mendonça foi criada uma lei federal nova, ainda no governo Collor, que ficou conhecida como Lei Rouanet.

“Se a Lei Sarney era muito liberal, a Lei Rouanet foi criticada pela rigidez de critérios e dificuldades em sua operacionalização. A Lei Rouanet estabeleceu níveis baixos de dedução e não permitiu a remuneração de agenciadores de projetos para intermediar as relações entre o setor cultural e o setor público. Entretanto, a Lei Rouanet não apenas apontou, mas deu os primeiros passos no caminho de uma lei de incentivo que valoriza e estimula a produção e preservação cultural e ao mesmo tempo se preocupa com a aplicação de critérios públicos na utilização de recursos disponíveis.” (DA SILVA.2007:171)

Os procedimentos e a forma estrutural criados com a Lei Rouanet foram elaborados com vista a serem evitadas distorções, que foram muito denunciadas durante o período de

vigência da Lei Sarney. Frederico da Silva (2007) em “Economia e Política Cultural” afirma que a Lei Rouanet e as normas posteriores, que serviam para dar eficácia a essa lei, geraram uma burocracia muito maior do que a que era encontrada nas leis anteriores. A quantidade de documentos e autorizações necessárias para a realização e aprovação de projetos culturais aumentou sensivelmente após a implementação dessa nova norma. Foi criado pela Lei Rouanet o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), cuja implementação ocorreu através de três frentes, o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Fundo de Investimento Cultural e Artístico e os Incentivos a Projetos Culturais.

A medida provisória MP nº 2.228, de setembro de 2001, criou o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine) e o Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica (Funcine). Para Da Silva, as normas jurídicas criadas até 2001 explicitaram e formaram a base da estrutura do sistema de financiamento cultural público no Brasil. O financiamento público à cultura no Brasil ocorre de três modos: através dos recursos orçamentários, dos incentivos fiscais e dos fundos de investimento.

Os recursos orçamentários são os locais em que está inserido o montante destinado ao Fundo Nacional de Cultura (FNC) e também os recursos provenientes das instituições federais, como, por exemplo, o Ministério da Cultura. O valor destinado aos recursos orçamentários para a cultura, a partir de 1995, não sofreram muitas variações. As quedas nos valores orçamentários coincidem com os anos em que houve algum período de crise econômica. De 1995 à 2002, apesar de algumas flutuações no montante de recursos orçamentários, esses recursos exerceram um papel importante no financiamento da cultura. Nesse período, a média de participação dos recursos orçamentários no total foi de 45,7 %, chegando a mais de 50% em alguns anos.

Segundo Da Silva, os fundos de investimento como o Ficart e o Funcine, regulados pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM), não foram muito efetivos até o momento, mas guardariam um grande potencial de recursos adicionais futuros.

Por meio dos incentivos fiscais, as pessoas físicas e as empresas têm a opção de doar

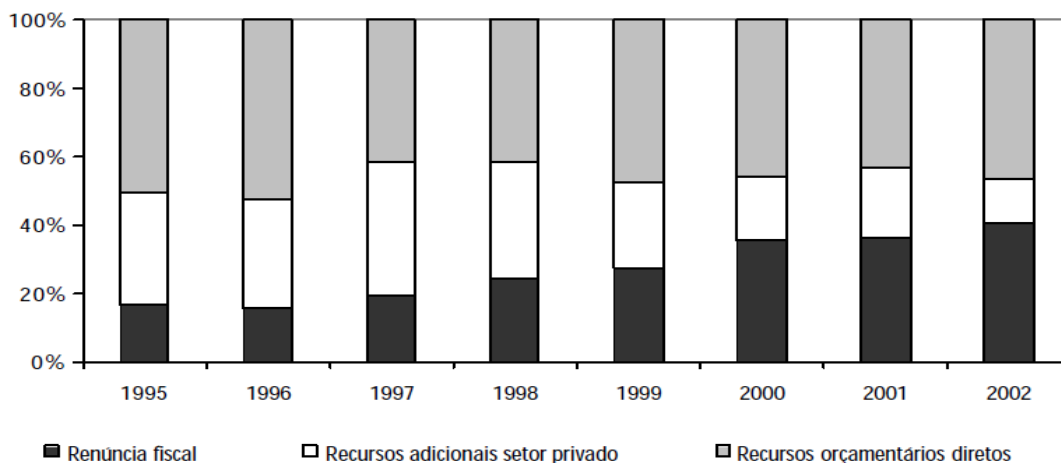
parcelas dos impostos pagos por elas para apoiar diretamente as atividades culturais. Uma parte dos recursos dos incentivos fiscais é proveniente do imposto que o Estado deixa de arrecadar e outra parte é uma parcela adicional de recursos dos próprios empresários. Os incentivos são o modo de arrecadação de recursos que possui maior participação no total de recursos, superando, entre 1995 e 2002, os valores arrecadados pelos recursos orçamentários. Os valores arrecadados pelos incentivos fiscais sofreram flutuações entre 1995 e 2002. Nesse período, houve uma diminuição gradual da participação adicional dos empresários.

Segundo Da Silva, mesmo com o montante arrecadado pelos incentivos fiscais entre 1995 e 2002, as demandas por financiamentos não foram satisfeitas. Nesse período foram apresentados 17.356 projetos, dos quais 77,5 % foram aprovados. Somente 30% dos projetos aprovados conseguiu captar recursos.

Não existe nenhuma norma específica que trate da divisão dos gastos entre a esfera cultural e as demais esferas do governo. Diferente do que ocorre em países como a França, em que há uma centralização no poder federal, no Brasil mais da metade dos dispêndios com a esfera cultural foram realizados, em 2002, pela esfera municipal. Os dispêndios do governo federal nesse ano só corresponderam a 13% do total, ficando a esfera estadual na segunda posição em relação ao total dispendido. Por outro lado, existe no Brasil uma concentração dos recursos em determinadas regiões. Os recursos transferidos pelo governo federal destinam-se principalmente a região Sudeste do Brasil, que recebe uma quantidade de recursos federais superior a soma de todas as outras regiões.

“os projetos captados estão concentrados majoritariamente na região Sudeste, que centraliza 85% da verba total captada no período de 1996 a 2000. A segunda maior região em captação é a Sul, com 7% da captação. Por conseguinte, as regiões mais desenvolvidas economicamente no País – Sul e Sudeste – abarcam 92% da verba captada” (OLIVIERI, 2004:120)

GRÁFICO 1

Evolução dos recursos destinados a cultura, 1995-2002

Fonte: Siafi/Sidor/Ipea/MinC.

Ano	Incentivo à Cultura			Recursos orçamentários			PRONAC
	Lei n° 8.313/91	Lei n° 8.685/93; MP n° 2.228-1/01	Total	MinC + Vinculadas - FNC	Fundo Nacional de Cultura	Total	Lei. n° 8.313/91+ FNC
1997	301.731	203.194	504.925	451.773	60.712	512.486	362.443
1998	258.942	102.923	361.864	416.590	50.578	467.167	309.519
1999	200.829	85.986	286.815	454.226	41.266	495.491	242.095
2000	327.617	212.735	540.352	428.682	88.086	516.768	415.703
2001	373.469	195.512	568.981	438.610	111.322	549.932	484.791
2002	364.012	155.245	519.257	355.979	65.959	421.938	429.970
2003	409.350	179.693	589.042	283.343	57.193	340.535	466.542
2004	518.685	165.003	683.688	354.701	96.990	451.691	615.674
2005	701.486	128.755	830.241	438.519	141.608	580.127	843.094
2006	767.582	158.488	926.071	549.704	145.121	694.825	912.704
2007	767.076	158.734	925.810	678.135	145.358	823.493	912.434
Total	4.990.778	1.746.267	6.737.044	4.850.262	1.004.192	5.854.453	5.994.969
Ano	1997=100						
1997	100	100	100	100	100	100	100
1998	86	51	72	92	83	91	85
1999	67	42	57	101	68	97	67
2000	109	105	107	95	145	101	115
2001	124	96	113	97	183	107	134
2002	121	76	103	79	109	82	119
2003	136	88	117	63	94	66	129
2004	172	81	135	79	160	88	170
2005	232	63	164	97	233	113	233
2006	254	78	183	122	239	136	252
2007	254	78	183	150	239	161	252

Fonte: Tesouro Nacional e Siafi/Sidor, elaboração do autor, valores dez-2007 (IGP-DI médio).

O Financiamento da Produção Cultural no Distrito federal.

Segundo Da Silva, na divisão dos dispêndios culturais entres as esferas do governo em 2002, a esfera municipal foi responsável por 51% dos gastos, a esfera federal por 13% e a esfera estadual por 36% dos gastos públicos com cultura. O Distrito Federal, de acordo com as normas da Constituição Federal, não possui municípios, deste modo os dispêndios públicos com a cultura nessa localidade ficam restritos à esfera federal e a esfera da unidade da federação.

Da Silva afirma que em 2003 45,8% dos recursos destinados ao financiamento da cultura nessa região foi proveniente do governo do Distrito Federal. O Governo Federal, por sua vez, participou com 54,2% dos recursos. O Distrito Federal foi, em 2003, a única unidade da federação que teve maior participação da esfera federal em relação às outras esferas do governo. A quantidade de recursos federais enviados ao Distrito Federal só foi superada pela quantia enviada ao Estado do Rio de Janeiro. Já na esfera estadual, os gastos do Distrito Federal foram próximos a estados como o Rio Grande do Sul, o Pará e o Maranhão. Os gastos estaduais de estados como a Bahia, o Rio de Janeiro e São Paulo superam facilmente os gastos públicos com cultura do governo do Distrito Federal.

A primeira norma acerca de incentivos públicos à produção cultural no Distrito Federal surgiu em 1991, com a Lei nº 158 de 29 de Julho desse ano. A Lei nº 158 instituiu benefícios fiscais para pessoas físicas e jurídicas que fornecessem recursos para a realização de projetos artísticos e culturais no DF. A área literária também era contemplada por essa norma. A Lei nº158 criou o Fundo de Apoio à Arte e à Cultura (FAAC). Esse fundo era formado por dotações orçamentárias, doações, recursos de loterias e multas, entre outras fontes. Essa Lei previa a criação de um conselho de administração constituído por seis membros, sendo o presidente do conselho o secretário de cultura e esporte. Esse conselho era responsável pela administração dos recursos do FAAC e deveria aplicá-los em incentivos à produção cultural. O FAAC foi o primeiro fundo de apoio à cultura do Distrito Federal. O

FAAC foi substituído em 1999 pelo Fundo de Arte e Cultura (FAC), criado pela Lei Complementar nº 267 de 15 de dezembro desse mesmo ano.

A lei nº 267 criou o Programa de Apoio à Cultura (PAC). O PAC possuía três mecanismos de atuação: o Fundo de Arte e Cultura (FAC), incentivos a projetos artísticos e culturais e dotações orçamentárias do governo do Distrito Federal. Os objetivos desse programa apresentam diferenças em relação aos objetivos das normas anteriores. O PAC tinha como objetivo proporcionar a todos os cidadãos meios para o livre exercício de seus direitos artísticos e culturais. Outro objetivo desse programa era valorizar, difundir e apoiar o conjunto das manifestações culturais no Distrito Federal. O programa também possuía como finalidade a preservação dos bens materiais e imateriais do patrimônio artístico, cultural e histórico do Distrito Federal. A norma que regia o PAC estabeleceu meios de controle mais rígidos. Ficou proibido que um membro do Conselho de Cultura, que delibere acerca da aprovação ou não dos projetos inscritos, seja parte como candidato a obtenção do benefício. A Lei nº 267 estabelecia também multa e outras sanções àqueles que fizessem usos indevidos dos recursos públicos. O produtor cultural penalizado anteriormente por uso indevido de recursos públicos seria proibido de tentar conseguir benefícios através desse programa pelo prazo de cinco anos.

A lei complementar nº 267 sofreu alterações causadas por outras leis. A lei complementar nº 389/2001 inseriu a arrecadação de bilheteria, cessão de espaços e outras atividades da Secretaria de Cultura do DF como fontes de recursos para o programa. A Lei Complementar nº 695/2004 deliberou que no máximo 3,5% dos recursos orçamentários do programa seria utilizado para a aquisição ou locação de equipamentos e também proibiu a Secretaria da Cultura de utilizar recursos do fundo para despesas administrativas. A Lei Complementar nº 782/2008 mudou o nome do fundo para Fundo de Apoio à Cultura e proibiu a destinação de mais de um terço dos recursos anuais do fundo a uma mesma região administrativa. O Fundo de Apoio à Cultura funciona atualmente através de editais, que possibilitam a busca por incentivos em diversas áreas.

A participação do Estado no apoio à produção cultural literária em Brasília não se resume ao financiamento. É possível perceber na Lei Orgânica do Distrito Federal a tentativa

de estimular a produção literária local. A Lei Orgânica do DF estabelece normas gerais acerca da utilização da literatura brasiliense nas escolas públicas, como é possível observar no artigo nº235: “§ 2º Para efeito do disposto no *caput*, o Poder Público incluirá a literatura brasiliense no currículo das escolas públicas, com vistas a incentivar e difundir as formas de produção artístico-literária locais”(Lei Orgânica do Distrito Federal: 8 de Junho de 1993).

A produção literária no Distrito Federal.

Índices de Desenvolvimento da Economia da Cultura.

Paulo de Martino Januzzi (2005) em “Indicadores para diagnóstico, monitoramento e avaliação de programas sociais no Brasil” afirma que o uso de indicadores é importante, pois permite a operacionalização de um conceito abstrato: “os indicadores apontam, indicam, aproximam, traduzem em termos operacionais as dimensões sociais de interesse definidas a partir de escolhas teóricas ou políticas realizadas anteriormente” (JANUZZI. 2005:138). Os indicadores também têm importância dentro da esfera cultural, pois permitem observar as desigualdades na participação da esfera da produção simbólica entre as regiões. Além disso, os indicadores possibilitam a observação do grau de participação da produção literária dentro da produção simbólica geral.

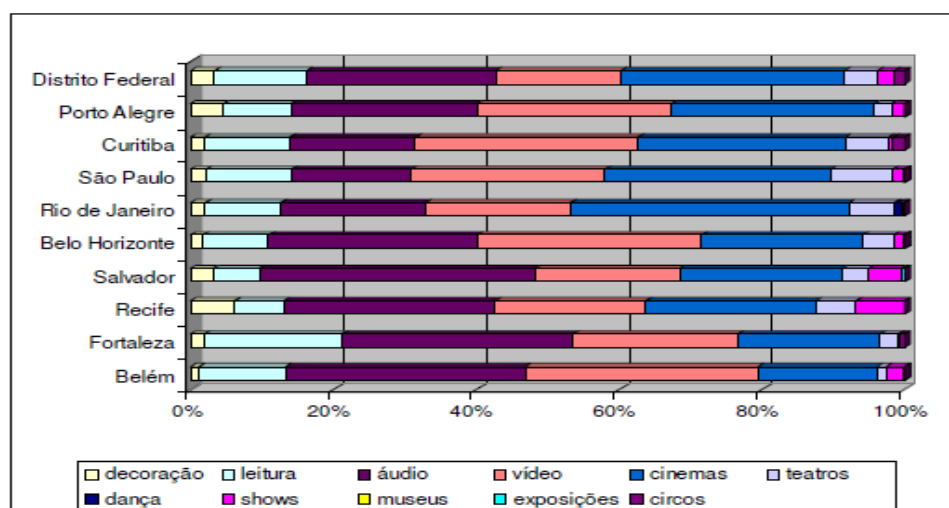
Frederico A. Barbosa Da Silva (2010) em “Indicadores de Desenvolvimento da Economia da Cultura” afirma que para medir os processos de desenvolvimento da cultura é necessário o uso de indicadores, como o INDECULT. Da Silva afirma que o INDECULT mede o desenvolvimento da cultura por meio de informações sobre o consumo cultural das famílias, sobre o mercado de trabalho cultural e sobre a existência de equipamentos culturais nos municípios brasileiros. Esse indicador é o resultado de uma análise estatística das informações tendo como base os municípios. Ele possui alguns problemas, pois se limita aos aspectos quantificáveis da cultura.

O INDECULT analisa vários fatores da esfera cultural nos diferentes estados. Dessa forma é possível obter dados quantificáveis sobre a esfera cultural no Distrito Federal. Segundo Da Silva, no Distrito Federal os empregos considerados culturais correspondem a 2,1% das ocupações totais, essa porcentagem só é ultrapassada no Ceará e no Rio de Janeiro. Uma característica dos empregos culturais, segundo Da Silva, é que eles são ocupados por pessoas com níveis de escolaridade mais elevados. As ocupações profissionais gerais com nível superior de escolaridade, em 2000, no Distrito Federal, correspondiam a 21% do total das ocupações, valor que supera todos as outras unidades federativas. Já nas ocupações culturais, 39,9% possuíam nível superior, porcentagem que supera também os outros estados. Segundo Da Silva, a renda média das pessoas empregadas na área cultural supera a média da renda nas ocupações gerais. No Distrito Federal, a renda média na área cultural supera a renda média geral em 38%. O Distrito Federal é a unidade federativa em que a média da renda geral e a média da renda na área cultural são as maiores.

Da Silva afirma que o setor informal na área da cultura é proporcionalmente maior do que o setor informal nas ocupações gerais. Segundo o censo de 2000 a taxa de informalidade geral no Distrito Federal era de 48,2. A taxa de informalidade na esfera cultural, no DF, era de 58,7%. O INDECULT considera como sendo ocupações culturais profissões como arquiteto, publicitário, profissionais da literatura, artistas plásticos, designers, fotógrafos, artistas populares, entre outros. No Distrito Federal, 14,2% dos profissionais culturais pertencem à área literária. O DF é a unidade em que a participação dos profissionais da área literária é proporcionalmente maior no âmbito das ocupações culturais. Assim, é possível perceber quantitativamente a importância da área literária na esfera cultural no Distrito Federal.

Sibelle Cornélio Diniz (2009) em sua dissertação de mestrado intitulada “Análise do Consumo e Serviços Artísticos-Culturais no Brasil Metropolitano” analisa o consumo cultural em nove regiões metropolitanas brasileiras, inclusive no Distrito Federal. Diniz analisa a porcentagem de domicílios que declararam algum gasto com bens e serviços culturais. No Distrito Federal 75,86% dos domicílios declararam ter tido algum gasto com bens e serviços culturais, entre 2002 e 2003. Essa porcentagem supera a de todas as regiões metropolitanas

analisadas. A autora justifica essa superioridade pelo fato de o Distrito Federal ser a localidade de maior renda per capita do Brasil. Diniz também mede o nível de desigualdade no consumo de bens e serviços culturais. Ela afirma que as desigualdades no consumo cultural, medidas através do Índice de Gini, são maiores do que as desigualdades de renda em todas as regiões metropolitanas analisadas. O Distrito Federal é a região em que o grau de desigualdade no consumo cultural é menor quando comparado com outras regiões, mesmo possuindo uma das maiores desigualdades de renda. É possível perceber na tabela abaixo, retirada da tese de Sibelle Diniz, a composição dos gastos diretos por região metropolitana.



Fonte dos dados básicos: IBGE - POF 2002-2003

A partir do gráfico, é possível observar os gastos dos domicílios do Distrito Federal com leitura. Essa modalidade de consumo cultural, apesar de ser ultrapassada pelo consumo com cinema, com áudio e vídeo possui importante participação no total. Os gastos com leitura no Distrito Federal são proporcionalmente superiores aos de regiões como Belo Horizonte, Salvador, Recife e Porto Alegre. Diniz chama de gastos diretos com leitura a aquisição de livros não-didáticos. Os gastos indiretos com leitura são os dedicados a aquisição de jornais, revistas e assinaturas de periódicos. Se considerarmos os gastos indiretos com leitura no DF, os números são ainda mais significativos, ultrapassando 30% dos gastos gerais com bens culturais indiretos.

Os dados oferecidos por Diniz permitem localizar o Distrito Federal em um ponto privilegiado no que tange a demanda por cultura. O Distrito Federal, quando comparado a outras regiões metropolitanas, apresenta altos índices de consumo cultural. Esses altos índices de consumo são perceptíveis também na área da leitura. Da Silva, por sua vez, analisa a oferta de produção cultural e observa um grande número de produtores de bens culturais no Distrito Federal, particularmente na área literária. O emprego na área cultural oferece, em geral, melhor remuneração do que empregos gerais. O Distrito Federal é a região em que a remuneração média do produtor de bens culturais é a mais alta.

Instituições literárias no Distrito Federal

Luiz Carlos Guimarães da Costa (2005) em “História da Literatura Brasileira” afirma que há três tipos de pioneiros na literatura brasileira: os que vieram antes da cidade, os que chegaram junto com a cidade e os que chegaram após a construção da capital. Da Costa cita alguns livros de pioneiros, como “Invenção da Cidade: Diário de um Candango” de José Marques da Silva, publicado em 1963 no Rio de Janeiro e “Luana” de Garcia de Paiva, editado em São Paulo em 1962. A primeira obra de literatura editada na capital foi a antologia “Poetas de Brasília”, publicada pela Editora Dom Bosco em 1962.

No ano seguinte a publicação da primeira obra literária editada em Brasília foi criada a Associação Nacional dos Escritores (ANE). Essa associação foi fundada em abril de 1963 por diversos escritores da cidade. Anderson Braga Horta (2003) em “Sob o Signo da Poesia: Literatura em Brasília” afirma que a maioria dos escritores mais reconhecidos da cidade estavam nos quadros da associação. Horta afirma que a ANE é a entidade mais antiga das entidades culturais literárias de Brasília. Segundo o autor, a ANE teve como primeiro endereço a Livraria Dom Bosco. Após esse primeiro momento, diversos outros lugares como o Clube da Imprensa, o Teatro Nacional e uma sala alugada foram utilizados como sede da associação. Por algum tempo, devido a falta de sede, as reuniões da associação ocorriam em

bares e restaurantes. De acordo com Horta, após esse momento a associação conseguiu um terreno localizado na asa sul por meio de uma doação da Novacap (atual Terracap). A construção do prédio da ANE foi possível graças a um contrato de permuta com o Grupo OK. Esse contrato permitiu a construção de uma sede definitiva em troca da renúncia de uma parte do terreno. Horta afirma que, atualmente, a manutenção da sede da associação é realizada a partir de recursos adquiridos do aluguel de algumas salas. A sede da ANE se localiza na Asa Sul, na quadra 707/907 sul.

Em 1968, foi fundada a Academia Brasiliense de Letras. Segundo Da Costa, desde 1982 a Academia Brasiliense de Letras vem editando sua revista, que até 2005 possuía 18 exemplares. Além da Academia Brasiliense de Letras, foram criadas, posteriormente, outras academias no Distrito Federal, como a Academia de Letras do Brasil, criada em 1987, a Academia de Letras de Brasília, fundada em 1982, a Academia de Letras e Música do Brasil, que surgiu em 1976, a Academia Taguatinguense de Letras, fundada em 1986, entre outras academias de letras. Além das academias de letras existe o Sindicato dos Escritores do Distrito Federal (SEDF), fundado em 1979. Esse sindicato é reconhecido pelo Ministério do Trabalho como entidade máxima de representação legal do escritor no Distrito Federal.

Perfil do Produtor Literário

Na obra “História da Literatura Brasiliense”, Luiz Carlos Guimarães da Costa (2005) busca traçar o perfil dos escritores brasilienses. Para isso, o autor seleciona todos os escritores que participaram de antologias literárias desde a criação da capital até o ano de 2005. A partir da seleção dos escritores brasilienses participantes de antologias, Da Costa chega a um número de 285 escritores. Desses, 107 se dedicam exclusivamente a escrita em prosa, 107 se dedicam unicamente à poesia e 76 possuem obras nessas duas modalidades.

Segundo Da Costa, a literatura brasiliense possui representantes de quase todos os estados brasileiros, com exceção do Mato Grosso do Sul, Tocantins e Roraima.

“ As regiões Sudeste e Nordeste forneceram a grande maioria dos escritores que emigraram para Brasília. Do Sudeste (com 116 presenças) vieram 60 mineiros, 42 cariocas e 11 paulistas e do Nordeste (com 104) 22 cearenses, 19 maranhenses, 17 piauienses, 14 baianos, 13 pernambucanos e 11 paraibanos” (DA COSTA 2005:200)

Da Costa também realiza um recorte etário dos escritores brasilienses e afirma que a maioria dos escritores possui idade superior aos 74 anos. Dentre os 285 escritores pesquisados por Da Costa, 81 eram funcionários públicos, 9 eram diplomatas e 8 exerciam algum cargo político. Outras duas profissões recorrentes entre os escritores pesquisados eram a de professores e advogados.

Poesia do Distrito Federal: Duas Tendências

José Roberto de Almeida Pinto (2002) em seu livro “Poesia de Brasília: duas tendências” observa duas tendências na poesia brasiliense. A primeira delas é a “poesia culta”, representada por autores como Anderson Braga Horta, Domingos Carvalho da Silva, Marly de Oliveira e Cassiano Nunes. A segunda tendência é a “poesia marginal”, representada por autores como Nicolas Behr, Francisco Alvim, Eudoro Augusto e Turiba.

Para Almeida Pinto, os poetas da chamada “poesia culta” possuem uma atitude de identificação com a tradição cultural e consideram a tradição como um legado importante. Para o autor, esses poetas buscariam extrair da tradição referências para aperfeiçoar as suas próprias obras.

“o enquadramento positivo no patrimônio cultural e literário da humanidade, particularmente na tradição literária brasileira, se fez presente várias maneiras: aproveitamento de símbolos da cultura ocidental; referências explícitas ou alusões a artistas e obras consagradas; influências de outros autores e reaproveitamento de suas criações” (PINTO. 2002: 63)

Pinto identifica nas obras dos poetas da “poesia culta” diversos exemplos da utilização desse enquadramento.

De acordo com Pinto, os poetas da chamada “poesia marginal” abandonam quase completamente as referências à tradição cultural e literária. No lugar da tradição aparecem sugestões da cultura popular e atual. Há nas poesias dessa tendência referências à música popular, personalidades públicas, futebol, ídolos da juventude, protagonistas de cinema. “A poesia marginal não aspira à permanência; ao contrário, utiliza-se fartamente dos “materiais de curta vigência” a que Eudoro Augusto aludia já em 1972: na linguagem, a gíria; nas sugestões culturais, elementos precários; na temática, passagens circunstanciais” (PINTO. 2002: 105)

Para Pinto a finalidade da poesia nos poemas marginais é diferente da que é observada na poesia culta. Para o autor, enquanto na poesia culta a poesia possui um poder nobre de transfigurar ou transformar a realidade, na poesia marginal a poesia limita-se a registrá-la, a poesia e o poeta são desmistificados, são abandonados os objetivos nobres e as aspirações à permanência.

Parte III. Metodologia

Para a realização deste trabalho foram feitas pesquisas sobre a produção literária do Distrito Federal. O material sobre a literatura brasileira, seus estilos, sua história e instituições é vasto, diversos autores como Almeida Pinto (2002), Da Costa (2005) e

Anderson Braga Horta (2003) escrevem sobre a literatura brasileira. O foco deste trabalho não é a produção literária por si só, mas sim a intervenção do Estado nessa esfera artística.

Para cumprir o objetivo do trabalho foram criados e aplicados questionários a cinco produtores literários que obtiveram os incentivos do Fundo de Apoio à Cultura no ano de 2008. O tamanho da amostra é justificado por se tratar de um estudo exploratório, visto que não havia estudos que contemplassem a relação entre o governo e a produção literária no Distrito Federal com muita profundidade. Roberto Hernández Sampieri (2006) em “Metodologia de Pesquisa” afirma que “Realizam-se estudos exploratórios, normalmente quando o objetivo é examinar um tema ou problema de pesquisa pouco estudado, do qual se tem muitas dúvidas ou não foi abordado antes” (SAMPIERI. 2006:99). Apesar do tamanho da amostra ser reduzido, foram utilizados diferentes instrumentos, que permitiram a abordagem do objeto tanto quantitativamente quanto qualitativamente. O ano 2008 foi escolhido, por ser o único em que os nomes dos candidatos eram divulgados, o que possibilitou o contato com eles.

Nos questionários aplicados eram compostos de perguntas acerca da importância do Fundo de Apoio à Cultura, do processo de obtenção dos recursos, de como os candidatos tiveram conhecimento do edital do FAC, da literatura brasileira, e das profissões e locais de residências dos produtores literários em questão. A escolha do questionário como instrumento de coleta de dados foi feita pois esse instrumento permite medir um número grande de variáveis e, através dele, é possível fazer questões fechadas e abertas. O questionário permite também codificar facilmente diversas respostas para uma mesma questão.

Além dos questionários aplicados aos produtores também foi realizada uma entrevista com a diretora da Secretaria de Cultura responsável pelo FAC. Durante a entrevista foram tratados pontos sobre o impacto do FAC, sobre o seu processo, sobre a sua publicidade e seus objetivos. O tipo de entrevista utilizado foi a entrevista semi-estruturada, que segundo Sampieri “as entrevistas semi-estruturadas, por sua vez, se baseiam em um guia de assuntos ou questões e o pesquisador tem a liberdade de introduzir mais questões para a precisão de conceitos ou obter maior informação sobre os temas desejados” (SAMPIERI. 2006:381).

Além disso, foram realizadas duas entrevistas semi-estruturadas com produtores literários locais e uma entrevista semi-estruturada com uma editora local, escolhida por ser a editora com maior volume de livros publicados pelos candidatos do FAC no ano de 2008.

Parte IV. Resultados

Entrevista Fundo de Apoio à Cultura

A entrevista foi realizada com a diretora da Secretaria de Cultura responsável pelo Fundo de Apoio à Cultura. A diretora afirmou que há uma grande diferença entre o FAC atual e as políticas culturais anteriores. Isso se deve em primeiro lugar ao crescimento da quantidade de recursos destinados ao programa. Segundo a diretora, anteriormente o FAC era constituído de um pequeno montante de dois a quatro milhões de reais. O crescimento do fundo é notável, uma vez que no ano passado foram arrecadados trinta e sete milhões, segundo a diretora. Ela afirma que a forma de organização do FAC também foi alterada. Nas edições anteriores, os recursos eram divididos entre linguagens artísticas, enquanto atualmente a separação é baseada na divisão entre produção, difusão e consumo.

“é como se tivesse um bolo, vamos fatiar entre as linguagens artísticas. Tantos porcentos para literatura tantos porcentos pra..., agora o pensamento é um pouco diferente, o pensamento é assim, vamos atender as ações de política cultural que são necessárias para a comunidade do DF e então como é que a gente faz a produção artística chegar na comunidade, como que a gente faz os artísticas de todas as regiões administrativas terem acesso ao recurso do FAC. Por isso que houve essa mudança pros programas, em vez de fazer a divisão por linguagens, e os programas precisam atender a toda a população. Essa é a principal mudança.”

Segundo a diretora do FAC, no que tange a área de literatura, o impacto do FAC é muito grande na parte de produção, porém na parte de divulgação e distribuição não existe impacto. Essa falta de impacto na área de divulgação e distribuição é, segundo a diretora, uma

reclamação recorrente do segmento literário.

Em relação ao processo de obtenção dos recursos, a entrevistada reconhece que existe uma grande dificuldade por parte dos produtores em conseguir se adaptar ao edital. Ela afirmou isso se dá pela dificuldade dos produtores em se adequar aos requisitos formais do edital e que para combater essas dificuldades, atualmente, é realizado um curso de capacitação para o edital.

“eles acham o processo complicado primeiro porque o nosso segmento cultural não é muito capacitado para a elaboração de projeto para edital e ai quando eu digo isso não é dizer que a pessoa não saiba escrever o projeto dela, é outra coisa, é poder atender as exigências legais do edital, que é diferente a pessoa tem que tá acostumada com aquilo, mas a gente tem fazendo, todas as vezes que abre o edital, fazemos curso de capacitação pro edital, além disso a gente vem buscando fazer uma comunicação ágil e transparente.”

No que tange a questão da publicidade a diretora afirmou que a divulgação do FAC é realizada no próprio site da Secretaria de Cultura, no Diário Oficial, no site do Fundo de Apoio à Cultura e através do envio de e-mails para os que possuem cadastro na Secretaria de Cultura. A diretora afirmou que ultimamente a divulgação tem sido mais ampla. Segundo ela, na última edição do FAC foi contratado um assessor de comunicação para ajudar na divulgação, além da utilização da Rádio Cultura.

Segundo a entrevistada a seleção dos premiados é realizada em três fases. A primeira fase é a de adequação do projeto às exigências legais, a segunda fase é uma análise de mérito, realizada em duas etapas, a primeira através do parecer de um consultor especializado na área e a etapa final através do parecer terminativo do Conselho de Cultura, e a última fase é a de regularidade fiscal.

Questionário produtores literários

A primeira pergunta feita aos produtores literários que obtiveram o incentivo do Fundo de Apoio à Cultura foi em relação ao campo de produção literária do Distrito Federal. Foi perguntado aos produtores se era possível se falar em uma literatura brasiliense ou se o que existe é apenas uma literatura produzida na capital. Essa questão surge a partir da situação peculiar de Brasília. Segundo Da Costa (2005)

“como é sobejamente sabido, Brasília é diferente de tudo o que existe em termos de cidade. A literatura brasiliense também é diversa de todas as outras que existem ou já existiram. Explica-se tal fato com extrema simplicidade: nas origens tudo havia por construir – a cidade física, seu *modus vivendi*, seus usos e costumes, e até seu gentílico” (DA COSTA. 2005:23)

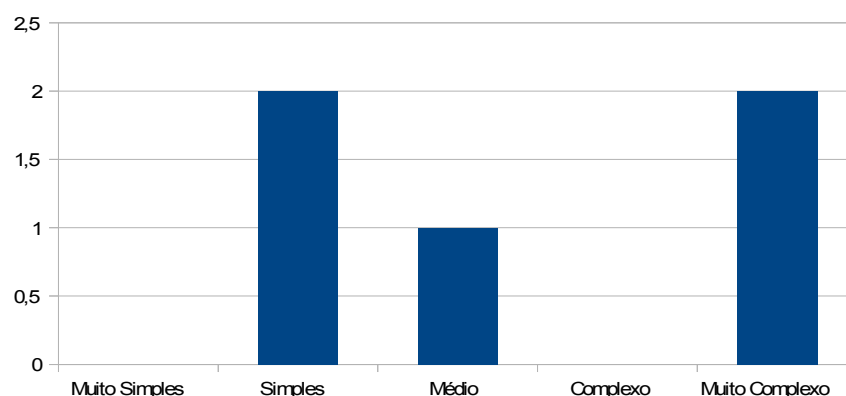
Todos os entrevistados responderam que é possível se falar em uma literatura brasiliense, citando autores como Nicolas Behr, Paulo Kauim, Vicente de Paulo Siqueira e Cassiano Nunes como exemplos de produtores de literatura brasiliense. Segundo um dos entrevistados, “a maioria dos que eu conheço é gente vinda de fora, eu vim de fora, mas depois de 30 anos de Brasília já é meio brasiliense muito mais do que goiano ou mineiro. Acho que Brasília já tem sim uma literatura que se pode fazer como tal”.

Em relação a importância do Fundo de Apoio à Cultura para a literatura local, quatro dos produtores que responderam ao questionário afirmaram que ele era muito importante para incentivar a produção literária no Distrito Federal. Apenas um dos produtores que responderam ao questionário afirmou que o FAC pouco ajudava. Os que consideraram o FAC como muito importante, o fizeram pois, segundo eles, o programa possibilita condições financeiras para a publicação de livros. Um dos entrevistados, quando perguntado sobre a importância do Fundo de Apoio à cultura, respondeu que o FAC é “Muito importante. Qual escritor pode desembolsar 15 ou 20 mil reais para fazer um livro?”. Outro entrevistado que considerou o FAC como muito importante respondeu que, como forma de valorizar o trabalho do autor, uma parte dos recursos deveria ser destinada ao pagamento de direitos autorais e não somente para enriquecer as editoras. O produtor que respondeu que o FAC pouco ajudava afirmou que “Não sinto influência nenhuma do mesmo para o desenvolvimento da literatura,

não. Vejo mais como um prêmio a ser conquistado”.

Os produtores, quando perguntados sobre como tiveram conhecimento dos recursos provenientes do FAC, responderam, em sua maioria, que isso aconteceu através de amigos. Um dos entrevistados respondeu que tomou conhecimento através do Sindicato dos escritores.

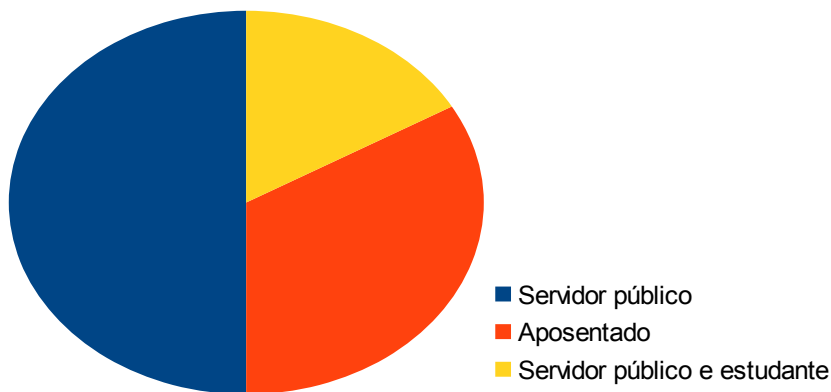
Uma outra questão colocada foi sobre o processo de obtenção do incentivo por meio do FAC. Foi perguntado aos produtores se eles tiveram alguma dificuldade durante o processo. Dois entrevistados responderam que não tiveram problemas durante o processo, no entanto três entrevistados afirmaram que tiveram dificuldades durante o processo. As dificuldades se referem, segundo os entrevistados, à burocracia, a complexidade e a falta de clareza dos requisitos do edital. Um dos entrevistados respondeu “Sim! Muitos, pois, os requisitos não eram claros, muito complicados e é como se a gente tivesse que adivinhar o que é que eles queriam com aquilo, nada prático. Eu senti como se fosse uma armadilha já preparada para você não conseguir ser classificado. Tantos termos técnicos ou desconhecidos que só eles mesmos sabiam para quê. Será que eles sabiam mesmo?”. Foi pedido aos entrevistados que julgassem o processo do FAC quanto à complexidade, as respostas estão apresentadas no gráfico abaixo.



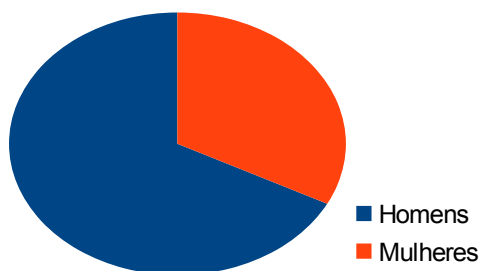
Em relação às características pessoais dos produtores, foi perguntado se eles exerciam algum tipo de atividade profissional além de produtores literários e em qual região

administrativa do Distrito Federal eles residiam. O serviço público foi a resposta majoritária para a questão da atividade profissional, três dos cinco entrevistados declararam serem servidores públicos. Dois entrevistados declararam que eram aposentados e que eram servidores públicos antes disso. Um entrevistado se declarou, além de servidor público, estudante. Quanto ao local de residência, nenhum padrão pôde ser encontrado, uma vez que todos eles afirmaram residir em regiões administrativas distintas. As regiões administrativas citadas foram: Taguatinga, Águas Claras, Recanto das Emas, Planaltina e Lago Sul. Os dados coletados estão apresentados nos gráficos abaixo.

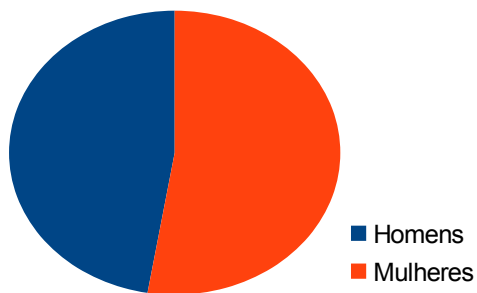
Profissões dos aprovados no FAC 2008



Aprovados no FAC 2008



Reprovados no FAC 2008.



Foram realizadas também duas entrevistas com produtores literários do Distrito Federal. Um desses produtores já havia participado do processo de seleção do FAC e o outro não. O entrevistado que não havia participado do processo seletivo do FAC admitiu que esse programa possui grande importância para os autores locais. Segundo ele, sem esse incentivo muitos autores não conseguiriam publicar suas obras: “Ele não vai encontrar em uma editora nenhuma apoio para fazer a publicação dele como um autor iniciante. Essa é um grande chance pra muita gente ou talvez a única”. O produtor afirmou que nunca participou do processo de seleção, mas que sempre conseguiu custear suas próprias produções.

Esse mesmo produtor afirmou que não tem muito contato com o universo literário de Brasília e que conhece poucos autores locais. Ele afirmou que existe uma barreira no processo de distribuição das obras, apesar de afirmar não saber direito o porquê da sua existência. Ele afirmou que as editoras têm grandes dificuldades para divulgar e distribuir as obras. O produtor afirmou que com a internet a divulgação é facilitada, mas que não há nenhum espaço na mídia para o lançamento dos autores.

O segundo entrevistado já conseguiu conquistar três vezes os incentivos oferecidos

pelo Fundo de Apoio à Cultura. Ele afirmou que sem a ajuda do FAC jamais poderia ter se lançado no mercado nacional. Por outro lado, o produtor afirmou que há uma demanda recorrente dos escritores, que só tem sido atendida recentemente, para que os incentivos do FAC se estendam também a divulgação dos livros produzidos.

Quando perguntado a respeito do processo do FAC o produtor disse que ultimamente muitos critérios que atrapalham e geram muita burocracia têm sido criados: “agora eles estão criando muitos critérios que acabam atrapalhando e se perdendo na burocracia. Um deles é misturar o sistema do FAC local com o sistema do ministério da cultura, que requer muito mais pedidos burocráticos que acabam atrapalhando a vida do autor local. Existem situações que acabam se conflitando e eles precisam rever isso nos editais”.

O entrevistado afirmou que o Brasil está passando por um processo, iniciado em 2000 com a revogação da lei que impedia as editoras de possuírem mais de 50% de capital estrangeiro, de desnacionalização da literatura. O produtor afirmou que as empresas multinacionais estão vindo para o Brasil e comprando todas as editoras e, desse modo, inserindo no mercado nacional um grande número de produtos literários estrangeiros. O entrevistado afirmou que existe atualmente uma política do *best-seller*, dentro da qual poucos autores nacionais permanecem na lista dos mais vendidos. Segundo ele, os autores que permanecem nessa lista são aqueles que possuem colunas em jornais de grande circulação. O entrevistado acrescentou que existe um grande número de propagandas de autores estrangeiros nos jornais, porém o espaço para crônicas literárias está cada vez menor. O produtor afirmou que além desse movimento de desnacionalização das editoras existe um movimento de desnacionalização das livrarias. Ele afirmou que existem redes especializadas em promover autores de *best-sellers*, as quais possuem lojas espalhadas pelo Brasil inteiro, e que elas determinam o que é vendido. Por fim, o produtor afirmou que esse processo de desnacionalização da literatura está ocorrendo não somente no Brasil, mas em todos os países em desenvolvimento.

Entrevista Editora

A editora selecionada para a entrevista foi a Editora Thesaurus. Essa editora foi escolhida porque ela era a editora que mais havia publicado livros de aprovados pelo FAC no ano de 2008. O entrevistado afirmou que Brasília, proporcionalmente às outras cidades do Brasil, é uma das cidades que mais produz literatura. Ele afirmou que existe uma série de escritores brasilienses que vem ganhando prêmios nacionais e internacionais de literatura.

O entrevistado acredita que apesar da qualidade da produção literária brasiliense existe um grande problema de comunicação. Ele afirmou que não existe mais nos jornais as páginas literárias e que mesmo os jornais locais não analisam a literatura brasiliense. O entrevistado afirmou que além disso há um problema na recepção das obras: “Mas continuando o grande drama é que você manda mesmo um livro muito bom e quem é que vai ler aquele livro bom de um escritor de Brasília, quem é que vai ler? O cara vai ler um dos grandes escritores best-sellers, porque o que você olha, se você olhar em volta, você vai ver que o que está havendo é tudo importado”. Ele afirmou que não existe uma visão de que a literatura nacional é fundamental e que nenhum governo brasileiro até hoje pensou na necessidade de defender um pensamento brasileiro livre. O entrevistado colocou que quem faz a maior parte dos livros didáticos é uma empresa estrangeira. Ele concluiu afirmando que, para ele, essa visão internacionalista é errada.

Análise dos Dados Coletados

A partir dos dados coletados é possível estabelecer algumas conclusões sobre a relação entre o Estado e os produtores literários do Distrito Federal. O impacto gerado por esse programa do governo é reconhecido pelo próprio governo e pelos produtores culturais. Segundo a diretora do FAC esse impacto é perceptível principalmente no que tange a produção literária. As outras fases como a divulgação, a difusão e o consumo dos bens culturais literários não sofrem grande intervenção do governo. Um dos entrevistados afirmou

que “sinto que os autores locais não são valorizados, principalmente, sob o ponto de vista financeiro, porque todo o apoio financeiro que recebi do FAC para publicação de minhas obras ficaram com as editoras. E por outro lado, as livrarias têm uma forte resistência para expor os livros de autores locais, elas até ficam com alguns exemplares, mas ficam escondidos na prateleiras”. O problema da divulgação e distribuição dos produtos literários é reconhecido pelos produtores, pela editora e pela própria diretora do FAC. Os produtores e a editora afirmam que possuem grande dificuldade para divulgar e distribuir suas obras. Essa dificuldade provém, segundo alguns dos entrevistados, da falta de exposição na mídia e de um processo de desnacionalização da literatura.

Norbert Elias (1994) em “A Sociedade dos Indivíduos” afirma que estamos caminhando para um processo de integração à humanidade. Para Elias esse processo é reversível e sua reversão pode ocorrer de modo repentino. Durante esse processo de elevação do nível de integração, ocorrem fortes resistências por parte das unidades nacionais em se agregar a uma integridade maior: “Tal como acontece com a tribo, algo que possui extremo valor para muitas das pessoas implicadas, algo com que elas se identificam, esmaece na transição para o nível superior. A identidade de sua imagem-do-nós fica ameaçada” (ELIAS.1994:182). Mike Featherstone (1997) em “O Desmanche da Cultura” afirma que o processo de globalização sugere duas imagens de cultura. A primeira imagem diz respeito a extensão de determinada cultura por todo o mundo. Nela uma cultura hegemônica integra e incorpora outras culturas heterogêneas. A segunda imagem de cultura aponta para a compreensão das culturas, que se acumulam uma sobre a outra sem princípios óbvios de organização. Peter Sloterdijk (2000) em “Regras para o Parque Humano” afirma que, após o estabelecimento da cultura de massas, a coexistência humana foi retomada a partir de novas bases. Esse autor sugere que nessas novas bases a literatura e o humanismo servem, apenas marginalmente, às grandes sociedades modernas na produção de suas sínteses políticas e culturais. Ele afirma que a literatura não mais recebe uma supervalorização como portadora dos espíritos nacionais.

Dentro desse contexto de internacionalização dos bens simbólicos, a literatura já não possui o papel único de representante dos espíritos nacionais. Os entrevistados não

reconhecem esse processo como algo favorável a eles. A internacionalização de redes de livrarias e de produtos simbólicos é, segundo os entrevistados, um processo que incentiva o consumo de determinados produtos estrangeiros e desfavorece a produção local.

Silviano Santiago (1993) em “Crítica Literária e Jornal na Pós-Modernidade” trabalha com a hipótese de que aquilo que é chamado tradicionalmente de literatura vem perdendo de maneira sistemática lugar, prestígio e poder dentro da imprensa escrita. O autor levanta quatro fatores responsáveis pela desliteraturização da grande imprensa no final do século XIX. O primeiro fator é a relação entre cosmopolitismo e literatura. Segundo o autor

“com a modernização das regiões não-européias e a colonização das não-ocidentais pelas nações economicamente hegemônicas do mundo, as notícias internacionais comeram espaço nos jornais e revistas, adquirindo para a curiosidade burguesa importância idêntica às notícias municipais, regionais ou nacionais. O cosmopolitismo modernizante e trepidante transforma o jornal no meio de comunicação por excelência, redefinindo diariamente para o seu leitor o que seja a "realidade". As grandes questões abordadas pela literatura no jornal tornam-se sonhos e quimeras, quando não água com açúcar, diante do impacto de sucessivos e inesperados acontecimentos que precipitam jogos de interesse econômico e conflitos bélicos entre nações” (SANTIAGO. 1993:13)

O segundo fator decorre do aperfeiçoamento dos meios de comunicação que faziam dos jornais um meio menos de opinião e mais de informação. O número crescente de correspondentes internacionais e o aumento dos relatos e fotografias sobre povos desconhecidos rivalizavam com os relatos criados pela imaginação literária. O terceiro fator elencado por Silvano diz respeito ao advento de novas formas artísticas proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico. Essas novas formas de arte, segundo o autor, fazem concorrência com a literatura pelo espaço nos jornais. Além da concorrência, o autor destaca a migração de escritores em direção a essas novas formas de arte. Para o autor, o jornal abriga menos literatura porque, a partir do século XVIII, o livro se tornou mais acessível e, portanto, mais banal. O escritor, atualmente, pode lançar um livro sem antes se fazer conhecido do público através das páginas de jornais. Esse é o último fator elencado por Santiago. Todos esses fatores contribuíram para o afastamento da relação entre o jornal e a literatura, o que é

visto pelos produtores literários e as editoras do DF como um problema.

O alto grau de burocratização do processo de seleção do FAC é uma das dificuldades apontadas tanto pela diretora do FAC quanto pelos produtores. A maioria dos produtores literários que obtiveram os recursos declarou que houve dificuldades em se adaptar aos requisitos do edital. A grande maioria dos produtores era ou é de servidores públicos. A partir disso é possível afirmar que, até certo ponto, eles estão familiarizados com a burocracia estatal. Essa dificuldade de atender aos requisitos formais segrega um número grande de produtores.

A questão da publicidade dos incentivos é outro aspecto interessante. Apesar da preocupação que a diretora do FAC afirma que o programa tem em divulgar seus incentivos, os círculos pessoais de amizades foram determinantes para que esses produtores tivessem conhecimento do FAC. Quatro dos cinco produtores entrevistados afirmaram que tiveram conhecimento do programa através de círculos pessoais e apenas um deles afirmou que tomou conhecimento do incentivo através de um círculo profissional de escritores, o Sindicato de Escritores do DF. Essas informações evidenciam o impacto determinante dos círculos pessoais e profissionais dos produtores no acesso aos incentivos.

Em relação às características pessoais dos produtores literários do Distrito Federal, houve uma concordância com a pesquisa anteriormente realizadas por Da Costa (2005). Esse autor identificou que a maioria dos escritores do DF tinha idade superior a 74 anos e que a profissão mais recorrente entre eles era a de servidor público. Essas duas características reaparecem no presente trabalho. Dos produtores literários ganhadores do incentivo, 40% são aposentados do serviço público e 60% são servidores públicos. A presença majoritária de servidores ou ex-servidores públicos entre os vencedores do programa pode ser entendida através dos círculos pessoais destes ou através de sua maior familiaridade com a burocracia estatal.

A respeito da disposição geográfica dos produtores literários não é possível estabelecer nenhum padrão. Outro aspecto interessante encontrado através do corte de gênero realizado é

que os homens são maioria entre os candidatos: em 2008, 38 candidatos eram homens e 24 mulheres. A presença masculina também é preponderante entre os aprovados: entre os aprovados, 29 eram homens e 14 eram mulheres; já entre os reprovados, a presença masculina era menor, apenas 9 reprovados eram homens e 10 reprovados eram mulheres.

Parte V. Conclusão

É possível observar enormes mudanças nos valores, na economia, na política e nas práticas culturais entre os períodos moderno e pós-moderno. No que diz respeito às práticas culturais, é importante observar que tanto o produtor quanto o produto cultural adquiriram novas funções a partir da transição da modernidade para a pós-modernidade.

O financiamento da cultura no Brasil sofreu diversas alterações nas últimas décadas. A partir de 1937, ocorreu uma aproximação entre o Estado, visto como um ordenador da coletividade, e a esfera cultural. Nesse período, o Estado passa a intervir fortemente na esfera cultural com o objetivo de conduzir as expressões culturais. Os intelectuais passam a atuar como legisladores, pois, em conjunto com o Estado, buscam ordenar os gostos e as práticas culturais com a finalidade de construir uma identidade nacional. Durante o Estado Novo, a política cultural é marcada por um forte intervencionismo, pela censura e pela preservação de algumas práticas consideradas pertencentes à cultura nacional. As características da política cultural do Estado Novo se mantêm, em maior ou menor grau, até o fim do governo militar.

Como afirma Inglehart (2005), uma das características da pós-modernidade é a mudança de valores. Enquanto a modernidade teria uma ênfase na disciplina coletiva, a pós-modernidade estaria ligada a uma busca por autonomia individual. A política cultural do Estado Novo, que contava com uma grande participação de intelectuais modernistas, tinha

como ênfase o ordenamento coletivo. Por outro lado, a partir de 1988 a política cultural é marcada sobretudo por uma tentativa de democratização dos direitos culturais. O objetivo não é mais controlar ou ajustar as práticas culturais, mas sim incentivar produções culturais diversas e facilitar o consumo de cultura.

Enquanto na política cultural moderna existe uma diferenciação entre expressões culturais válidas e expressões culturais que precisam ser transformadas, na política cultural pós-moderna a diferenciação se dá entre consumidores. O consumo cultural na pós-modernidade funciona como indicador da individualidade do gosto e do senso de estilo do consumidor. Isaura Botelho (2001) em “Dimensões da Cultura e Políticas Públicas” afirma que estudos inovadores, como o estudo inaugural de Pierre Bourdieu sobre os museus (1969), tiveram grande influência nas políticas culturais em âmbito global. A partir desses estudos, foi possível perceber a existência de um público plural dividido em subpúblicos. A ideia de uma cultura erudita legítima que representaria os melhores valores da nação é abandonada. Emmanuel Négrier (2003) em “Las políticas Culturales em Francia y España.” afirma que, a partir da década de 80, a política cultural francesa começou a trabalhar com um paradigma que reconhece formas de produção cultural legítimas, como a gastronomia, o rock e a moda. Essa mudança de paradigmas também ocorreu no Brasil, onde houve um abandono da política cultural do Estado Novo que elegia certas práticas como pertencentes à cultura nacional, substituindo-a por outra baseada no reconhecimento da legitimidade de diversas práticas e manifestações culturais.

A lei Nº 8.313 de 23 de Dezembro de 1991 trata da criação do programa nacional de apoio à cultura (PRONAC). A lei estabelece os fins perseguidos pelo PRONAC.

“Art. 1º Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a:

I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;

II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;

III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;

IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;

V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;

VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;

VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;

IX - priorizar o produto cultural originário do País.” (Lei Nº 8.313 de 23 de Dezembro de 1991)

É possível perceber que os objetivos traçados pela lei 8.313 se aproximam bastante de alguns aspectos pós-modernos. Há uma maior atenção a pluralidade cultural e ao local, em detrimento do universal/nacional. Essas são características típicas do pós-modernismo. Além disso, é possível observar o surgimento de novos valores, como o respeito às diferenças culturais. Os fundos de cultura e leis de incentivo dão maior foco à criação plural de bens culturais do que a preservação de certos bens específicos. O reconhecimento múltiplo da legitimidade de criação e difusão representa uma grande ruptura no próprio papel da produção, do produto e do consumo cultural. A maior parte do financiamento público da cultura se dá através das leis de incentivo, que fornecem instrumentos para a produção cultural. Elas buscam atender áreas culturais distintas, como a literatura, as artes plásticas, o circo e alguns setores da indústria cultural como o cinema.

Após perceber que existem características do financiamento público da cultura que são características próprias da teoria pós-moderna foi possível perceber qual o impacto da intervenção do governo nessa esfera e percepção dos produtores culturais sobre essa intervenção. Através dos dados coletados, foi possível perceber que essa intervenção é considerada como sendo muito importante para o setor, a importância dessa intervenção é percebida principalmente na fase de produção. Os produtores e próprio governo percebem que há pouca ênfase em outras fases como a divulgação, distribuição e consumo. As dificuldades

existentes durante essas fases são reconhecidas também pela editora, as dificuldades nessas fases são justificadas não somente pela pouca intervenção do governo, mas também pela falta de divulgação da mídia e por uma desnacionalização da literatura ou internacionalização dos mercados de bens simbólicos.

O Distrito Federal, segundo os dados oferecidos por Sibelle Cornélio Diniz(2009), é a região metropolitana que mais gasta com bens culturais por habitante, esse fato se caracteriza como uma vantagem para os produtores literários locais, porém segundo os dados coletados por esse trabalho existe um grande problema de comunicação entre os produtores e o seu público.

As características pessoais dos produtores tendiam a um padrão. Os produtores literários brasiliense são, em grande número, pessoas que estão em uma faixa etária mais alta. Em relação as atividades profissionais todos os produtores que receberam o incentivo do FAC são ou já foram servidores públicos. Em relação ao gênero há uma maior participação masculina entre os produtores, essa participação é mais expressiva entre os candidatos aprovados na seleção do Fundo de Apoio à Cultura.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa : Relogio D'Agua, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e Intérpretes*. Jorge Zahar. 2010.
- _____. *O Mal Estar da Pós Modernidade*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998.
- BELL, Daniel. *O Advento da Sociedade Pós-Industrial*. São Paulo : Cultrix, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica*. 1955
- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo Perspec. vol.15 n.º.2
São Paulo Apr./June 2001
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo : Perspectiva, 2005.
- _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1989.
- _____. Ponto de referência, em: *Coisas Ditas*. São Paulo, Brasiliense 1990
- CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo : Paz e Terra, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura Política e Política Cultural*. Estud. av. vol.9 n.23. São Paulo. Jan/Apr 1995
- DA COSTA, Luiz Carlos Guimarães. *História da Literatura Brasileira Brasília*. DF : Thesaurus, c2005.
- DA SILVA, Frederico A. Barbosa. *Economia e Política Cultural: Acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007 (Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v.3)
- _____. *Indicadores de Desenvolvimento da Economia da Cultura*. Ipea. Brasília. 2010.
- DEJEAN, Joan. *Antigo contra modernos*. Civilização Brasileira. 2005.
- DINIZ, Cornélio Sibelle. *Análise do consumo de bens e serviços artístico-culturais no Brasil metropolitano*. Belo Horizonte, MG. UFMG/Cedeplar. 2009.
- DURKHEIM, Émile. *Lições de Sociologia. Lições de sociologia : A moral, o direito e o estado*. São Paulo : T A Queiroz, 1983.
- _____. *Sociologia, Pragmatismo e Filosofia*. Rés. 1985.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*. São Paulo. Studio Nobel. 1995.

_____. *O Desmanche da Cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso. : aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo : Loyola, 2009.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis : Vozes, 2009.

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo : Ed. Unesp, 1991.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. LISBOA : DOM QUIXOTE , 1998

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Edições Loyola, Sao paulo, Brasil, 1993.

HELLER, Agnes ; FEHÉR, Ferenc. *A Condição Política Pós-moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

HORTA, Anderson Braga. *Sob o Signo da Poesia: literatura em Brasília*. Brasília : Thesaurus, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo : História, teoria, ficção*. Rio de janeiro : Imago, 1991.

INGLEHART, Ronald. *Modernização, Mudança Cultural e Democracia: A Sequência do Desenvolvimento Humano*. SAO PAULO : FRANCIS , 2005

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997

JANUZZI, Paulo. *Indicadores para diagnóstico, monitoramento e avaliação de programas sociais no Brasil*. Revista do Serviço Público, ano 56, n 2, abr-jun-2005,

Lei N° 8.313 de 23 de Dezembro de 1991

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: formas da sombras*. São Paulo : Paz e Terra, 2003.

NÉGRIER, Emmanuel. *Las políticas Culturales em Francia y España*. Institut de Ciències Polítiques i socials (ICPS) 2003.

MICELI, Sérgio. As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da musica e de rádio-televisão. In *Politica Cultural Comparada*. Org: MICELI, Sergio. 1985. FUNARTE/ FINEP/ IDESP.

_____. O Financiamento das Artes nos EUA: Filantropia privada versus patrocínio

governamental. In *Política Cultural Comparada*. Org: MICELI, Sérgio. 1985. . FUNARTE/ FINEP/ IDESP.

_____. *Intelectuais à Brasileira*. São paulo : Companhia das Letras, 2001.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura Neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras, 2004.

PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: entre o povo e a nação*. Editora Ática S.A.- São Paulo- 1990.

PINTO, José Roberto de Almeida. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília. 1983.

SAMPIERI, Roberto Hernández. *Metodologia de Pesquisa*. São Paulo: McGraw Hill, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Vanguarda: Um Conceito e Possivelmente um Método*. IN: ÁVILA, Afonso. *O Modernismo (Org.)* . 2ªedição. São Paulo. 2002.

_____. *Crítica Literária e Jornal na Pós-modernidade*. R. Est. Lit. Belo Horizonte. V1 n.1 .out 1993.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o Parque Humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. Editora Paz e Terra S.A.- São Paulo-SP. 1999.

VENTURI, Robert; SCOTT- BROWN, Denise. *Learning from las vegas : The forgot ten symbolism of architectural form*. Cambridge: 1978.

WEBER, Max. *Política como Vocação*. Editora Universidade de Brasília. 2003.

_____. *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo : Paz e Terra, 1992.