
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Piau Ferreira, Kennedy; López Sintas, Jordi; Padrós Reig, Carlos. En el camino de los Encantantes : Políticas públicas y artes tradicionales en Brasil. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/62999>

under the terms of the  license



Doctorado de Humanidades

Trabajo de investigación para optar al DEA

En el camino de los Encantantes: Políticas públicas y artes tradicionales en Brasil

Directores:
Dr. Jordi López-Sintas
Dr. Carlos Padrós Reig

Elaborado por:
Kennedy Piau Ferreira
Nie: X9577091-Y

Bellaterra, 02 de junio de 2010

Índice

1 Introducción.....	2
2 Apoyo del estado para el arte de tradición oral	6
2.1 Introducción.....	6
2.2 Sobre el Estado	7
2.3 Patrimonialismo en Brasil.....	9
2.4 El neoliberalismo como alternativa al patrimonialismo.....	11
2.5 Sobre el arte	15
2.6 Sobre la Analogía entre campos de las artes y el Estado según Bourdieu.	18
2.7 Sobre el apoyo público a las artes de tradicionales.....	21
2.8 Alternativas para una política más progresista.....	23
2.9 Políticas públicas para las manifestaciones artísticas de tradición oral.....	25
2.10 Conclusión.....	28
3 Ministerio de la Cultura del Brasil y su política.....	30
3.1 Incentivos a proyectos culturales.....	35
3.2 El fondo Nacional de Cultura (FNC).....	36
3.4 Conclusión.....	49
4 Puntos de Cultura y las artes de tradición oral.....	54
4.1 Introducción.....	54
4.2 Delimitación del objeto de estudio.....	56
4.3 Resultados.....	62
4.4 Discusión.....	72
4.5 Conclusión.....	75
5 Conclusión general.....	76
6 Referencias Bibliográficas.....	79

Introducción

Esta investigación tiene su origen en las preocupaciones despertadas durante mi actividad como profesor del Departamento del Arte Visual de la Universidad de Estadual de Londrina-UEL (en la provincia de Paraná, Brasil), las inquietudes teóricas y prácticas vividas en el ejercicio de la función de Director de la Casa de la Cultura de esa Universidad, como miembro del Consejo de la Cultura de la ciudad de Londrina y delegado de la Primera Conferencia Nacional de Cultura.

Sus orígenes pueden encontrarse en los estudios desarrollados en el máster y también en las reflexiones surgidas en una disciplina de Ecología Humana ofrecida por el INPA – Instituto Nacional de Pesquisa Amazónica – en 2003. El contacto con las culturas tradicionales amazónicas provocó tal inquietud, que justificó el abandono de un proyecto de doctorado en estética y me llevo a una reorientación hacia una dedicación más atenta a las manifestaciones artísticas de tradición oral. Cada paso vivido y reflexionado en dirección al universo de las artes tradicionales fue, y es, un desvelar de los arbitrios relacionados con el campo restringido del arte llamado erudito. Ha sido también una forma de encontrarme otra vez con el encantamiento de las *folias de reis*, *congadas*, *catiras* y *causos*¹ que impregnarán mi imaginario en el interior de Minas Gerais. Desde 2003, mi producción como artista, teórico y gestor público ha procurado una articulación entre el campo restringido del arte y las manifestaciones artísticas de tradición oral, la industria cultural y las políticas culturales.

La propuesta de realización de este estudio se inserta, así, en un contexto más amplio de investigación dirigido al estudio de las políticas públicas para las artes, mi objeto de investigación desde hace más de diez años. Entre 1997 e 1999 me dediqué al

¹ Manifestaciones artísticas tradicionales de mi provincia en Brasil.

estudio de las políticas públicas y el sistema de las artes, analizando los límites y las posibilidades de una acción institucional orientada hacia el desarrollo del arte como crítica de la cultura.

El foco en las manifestaciones artísticas de tradición oral (y por qué no decirlo, y en su relación con otros campos artísticos – las manifestaciones eruditas del arte, industria cultural y con el Estado) se apoya, incluso, en algunas tendencias más actuales de la enseñanza del arte que trabajan con enfoques multiculturales, ampliando la mirada sobre el fenómeno artístico más allá de lo que tradicionalmente, en la academia, llamamos del arte. Ivone Mendes Richiter al comentar Chalmers sobre el abordaje de los diversos enfoques multiculturalistas, afirma,

[...] o autor considera que [...] devemos focalizar o ensino em temas mais amplos como funções da arte, conceitos de qualidade, valores estéticos, que são cross-culturais e que nos permitam abordar a diversidade, especialmente a local, com exemplos de arte relacionados com diferenças e semelhanças entre culturas.² (Richiter, 1999, P. 26)

Sin embargo, Ivone Richiter alerta eso:

Teorias estrangeiras para o ensino da arte só terão sentido, no Brasil, se devidamente avaliadas e repensadas, para que possamos realmente aproveitar aquilo que possa nos servir como subsídio, não perdendo nunca de vista que elas foram pensadas para realidades muito diferenciadas da nossa, ou melhor, das nossas realidades. É preciso não esquecer os princípios antropofágicos com os quais o Brasil iniciou sua conscientização de país mestiço. Mário de Andrade (1961) já alertava, em seu livro “Ensaio sobre Música Brasileira,” primeiramente publicado em 1928, em seu linguajar característico, que ‘a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente³ pela deformação e adaptação dele. Não pela

² [...] el autor considera que [...] debemos enfocar la enseñanza en temas más amplos, como las funciones del arte, los conceptos de calidad, los valores estéticos, temas que son culturalmente transversales (*cross-culturales*) y que nos permitan abordar la diversidad, especialmente la local, con los ejemplos del arte relacionados con diferencias y semejanzas entre las culturas

³ *Espertalhonamente* tiene el sentido de resolver creativamente los problemas. Para el autor, es

repulsa.⁴ (Ídem)

Además, como la acción cultural es un campo relativamente nuevo en el ámbito académico brasileño, hay un gran interés por la producción de conocimiento en esta área, más aun si tenemos en cuenta la dimensión del país, su abundancia y su diversidad cultural. Nuestra formación histórica, relacionada a nuestra colonización y mestizaje, exige una reflexión adecuada para la orientación de las políticas públicas de cultura. La realización de este trabajo por lo tanto hará posible un salto de calidad en nuestras reflexiones en políticas culturales y en nuestra producción académica, como investigador, extensionista, tutor o profesor de política de acción cultural. También es importante resaltar que la experiencia como investigador y como responsable de instituciones culturales públicas demostró la necesidad de un estudio sistematizado y profundizado sobre las políticas públicas dirigida a las manifestaciones artísticas de la tradición oral.

La intención fundamental de este trabajo es contribuir con la elaboración y la implantación de políticas públicas para las artes tradicionales, ajustadas al contexto sociocultural latinoamericano y más específicamente al contexto brasileño. Para ello se han elaborados tres artículos que poseen articulación entre sí. El primero es una investigación más bibliográfica y tiene como foco la justificación para el apoyo del Estado a las artes tradicionales. El segundo hace un análisis institucional de la

una manera característica que los brasileños tienen para actuar en la adversidad e quitar provecho de ella.

⁴ Las teorías extranjeras sobre la enseñanza del arte solamente tendrán sentido, en Brasil, si son debidamente evaluadas y repensadas, de modo que podamos realmente aprovechar aquello que pueda servirnos como subsidio, sin perder de vista que fueron pensadas para realidades muy distintas de la nuestra, o mejor, de nuestras realidades. Es necesario no olvidarse de los principios antropofágicos con los cuales Brasil despertó su conciencia de país mestizo. Mário de Andrade (1961) alertaba, en su libro “Ensaio sobre música brasileira”, publicado en 1928, en su manera característica de hablar, que la reacción contra lo que es extranjero debe ser hecha *espertalhonamente* por la deformación y la adaptación de él. No por la repulsa.

estructuración del Ministerio de Cultura y de los marcos regulatorios de la cultura en Brasil a partir de la constitución de 1988. Ya el tercero es un estudio sobre el proceso de implantación de un programa de acción cultural del Ministerio de Cultura en Brasil denominado Cultura Viva y sus Puntos de Cultura.

La idea es hacer un estudio partiendo de un plan más teórico y conceptual sobre políticas públicas para las culturas tradicionales, pasando por una discusión con foco en el derecho de la cultura y finalmente fijando en un análisis más pragmático sobre la implantación de un programa gubernamental en concreto.

2 Apoyo del estado para el arte de tradición oral

2.1 Introducción

En este texto se busca analizar las razones y algunos parámetros en los que se sustenta el desarrollo de políticas públicas para las manifestaciones artísticas de tradición oral en Brasil hoy. Para esto, se analizan posibles relaciones entre el Estado, sociedad civil, el campo restringido del arte y el arte de tradición oral. Lleva en consideración que el actual gobierno es denominado y se autodefine como de izquierda. Por eso, el análisis tendrá casi siempre como referencia los paradigmas de la izquierda. El término izquierda aquí se refiere a la concepción elaborada por Norberto Bobbio (2001) que afirma que la idea de izquierda está vinculada a la idea de derecha, todavía es un vínculo de contraposición. Son polos opuestos. Para el autor las extremas derecha e izquierda recusan la libertad. La derecha defiende la libertad, todavía no defiende la igualdad. Ya, la izquierda, defiende la libertad bien como la igualdad. En esa concepción, la izquierda puede y debe hacer una junción entre libertad e igualdad. Generalmente la derecha piensa la desigualdad social como una cosa natural, en contra partida la izquierda piensa la desigualdad como fenómeno construido socialmente y que debe ser erradicado.

Así, se intentará, en ese contexto, un abordaje crítica a partir de los propios discursos adoptados por estos sectores de la izquierda que gobiernan el país.⁵

Para entender las relaciones es importante establecer los parámetros conceptuales de los polos de esas relaciones. La propuesta es abordar las ideas de

⁵ La principal referencia será las elaboraciones teóricas e las practicas gubernamentales de del Partido de los Trabajadores, mayor partido de izquierda del Brasil e líder de la actual colisión gubernamental.

Estado, del arte, de la analogía entre campos del arte y del campo político, según Bourdieu, del arte de tradición oral en Brasil, para finalmente reflexionar sobre las justificaciones para o apoyo público a las artes de tradicionales.

Sobre el Estado

Se puede afirmar que el Estado moderno es condición y expresión de las relaciones y de las contradicciones fundamentales del mundo en que vivimos. Para izquierda la concepción hegemónica de Estado como institución neutral que planea arriba de los conflictos sociales y que representa la voluntad general de la sociedad es una construcción ideológica, en la medida en que enmascara uno de los caracteres del Estado, que es ser un instrumento de dominación política.

O Estado não é a expressão harmônica e abstrata da sociedade. Ao contrário, ele já se constitui como um produto de contradições políticas. (...) 'O estado se funda na contradição entre o público e a vida privada, entre o interesse geral e o particular'. (...) no entanto, o Estado não pode aparecer (...) dessa forma, simplesmente como um produto de antagonismos, (...). Isso seria muito transparente, insuportável para os cidadãos e as associações.(...) Ocorre, no entanto, que, no mesmo processo de sua realização, o Estado já se constitui fetichizado. Na consciência e na prática das pessoas, tende a aparecer sob uma forma abstrata, como um ato de vontade coletiva, ou como a forma externa da sociedade civil.⁶

Más allá de espacio de conflicto y a pesar de las apariencias, el Estado es la forma

⁶ El Estado no es la expresión harmónica y abstracta de la sociedad. Al contrario, él ya se constituye como un producto de contradicciones políticas. (...) 'El Estado se funda en contradicción entre el público y la vida privada, entre el interés general y el particular'. (...) todavía, o Estado no pode aparecer (...) de esa forma, simplemente como un producto de antagonismos, (...). eso sería muy transparente, insuportable para los ciudadanos e las asociaciones (...) Ocorre, sin embargo, que, en el mismo proceso de su realización, el Estado ya se constituye fetichizado. En la conciencia y en la práctica de las personas, tiende a aparecer bajo una forma abstracta, como un acto de voluntad colectiva, o como la forma externa de la sociedad civil. Otávio Ianni, **Dialética do capitalismo**; ensaio sobre o pensamento de Marx, p. 66.

fundamental de defensa de intereses de clase. El poder del Estado es el poder político organizado de la clase privilegiada para dominar las clases subalternas. Todavía, en la defensa de sus intereses, la clase dominante no precisa necesariamente ocupar todos los espacios del aparato estatal, ya que él es concebido, constituido, estructurado y funciona de una tal manera que, aunque algunos de sus *dirigentes* sean de otras clases, él continua siendo un órgano de la clase dominante. La apertura de espacios en el aparato estatal para otras clases, o fracciones de clase, haría incluso necesario, una vez que las formas de explotación económica y dominación ideológica los precisaran, de acuerdo con los intereses de la clase dominante, subyugar, sin todavía destruir totalmente a las demás clases. De esta manera, el Estado como expresión de esos conflictos, no puede despreciar totalmente los intereses de las clases subalternas, bajo el riesgo de perder una de las más importantes herramientas de construcción de la hegemonía política. La conciliación de intereses divergentes funciona como medio de subyugar las demás clases a los intereses de la burguesía, o de su facción más fuerte, al mismo tiempo que permite amenizar los efectos de los conflictos, encuadrándolos en límites convenientes al mantenimiento del régimen. En esa perspectiva, deberse considerar que

... o Estado não é apenas e exclusivamente um órgão da classe dominante; responde também aos movimentos do conjunto da sociedade e das classes sociais, segundo, é óbvio, as determinações das relações capitalistas. Conforme o grau de desenvolvimento das forças produtivas, das relações de produção e das forças políticas da sociedade, o Estado pode adquirir contornos mais ou menos nítidos, revelar-se mais ou menos diretamente vinculados aos interesses exclusivos da burguesia. Inclusive há ocasiões em que pode ser totalmente capturado por facção da burguesia, da mesma maneira que em outras ocasiões ele pode ser politicamente (não economicamente) capturado por setores da classe média, ou militares.⁷

⁷ ... el Estado no es apenas y exclusivamente un órgano de la clase dominante; responde

Dese modo, se vuelve más comprensible porque en la democracia formal es posible que partidos de izquierda puedan asumir cargos en el Estado, como es el caso del Brasil hoy. Deber recordarse, sin embargo, que el poder ejecutivo es una pequeña parte del poder de la estructura del Estado. Conquistar el gobierno no significa conquistar el poder, significa conquistar una pequeña parcela de poder, pues, más allá de las otras esferas del Estado, como el legislativo y el judicial, detentan parte del poder, pues el verdadero poder está en las manos de los detentores de los medios de producción.

Tal percepción y crítica al Estado en Brasil por parte de esos sectores de izquierda, tienen vinculación, por un lado, con el pensamiento marxista y, por otro, con las especificidades de la formación histórica del Estado brasileño y con sus críticas más contundentes.

Patrimonialismo en Brasil

A partir de formulaciones de Max Weber, Raimundo Faoro (2001), uno de los más importantes críticos del Estado Brasileño, afirma que el retraso del desarrollo económico y social del Brasil está relacionado con algunas de las características de su estructura burocrática, heredera de la administración colonial portuguesa. En su obra, *Los Dueños del Poder*, él hace un análisis del proceso político desde el período absolutista portugués hasta la era del presidente del Brasil Getúlio Vargas (1930-1945).

también a los movimientos del conjunto de la sociedad y de las clases sociales, segundo, es obvio, las determinaciones de las relaciones capitalistas. Conforme el grado de desarrollo de las fuerzas productivas, de las relaciones de producción y de las fuerzas políticas da sociedad, el Estado puede adquirir contornos más o menos nítidos, revelar-se más o menos directamente vinculados a los intereses exclusivos de la burguesía. Inclusive hay ocasiones en que puede ser totalmente capturado por fracciones de la burguesía, de la misma manera que en otras ocasiones él puede ser políticamente (no económicamente) capturado por sectores da clase media, o militares. Ibid., p. 73.

De D. João I a Getúlio Vargas, numa viagem de seis séculos, uma estrutura político-social resistiu a todas as transformações fundamentais, aos desafios mais profundos, à travessia do oceano largo. O capitalismo politicamente orientado – o capitalismo político, ou o pré-capitalismo –, centro da aventura, da conquista e da colonização moldou a realidade estatal, sobrevivendo e incorporando na sobrevivência, o capitalismo moderno, de índole industrial, racional na técnica e fundado na liberdade do indivíduo – liberdade de negociar, de contratar, de gerir a propriedade sob a garantia das instituições. A comunidade política conduz, comanda, supervisiona os negócios, como negócios privados seus, na origem, como negócios públicos depois, em linhas que se demarcam gradualmente. O súdito, a sociedade, se compreendem no âmbito de um aparelhamento a explorar, a manipular, a tosquiar nos casos extremos. Dessa realidade se projeta, em florescimento natural, a forma de poder, institucionalizada num tipo de domínio: o patrimonialismo, cuja legitimidade assenta no tradicionalismo – assim é, porque sempre foi.⁸

El Estado absolutista portugués estaría condicionado a los intereses personales del Rey. Esta forma de acción política-administrativa se mantendría al largo de la historia del Brasil, siempre privilegiando una relación promiscua entre el campo público, controlado por la burocracia y, el campo privado, que no es más que un estamento que controla la burocracia.

En ese caso, habría una apropiación del Estado por un grupo de altos funcionarios públicos que dominan la administración y que tendrían como aliados un patronato

⁸ De D. João I a Getúlio Vargas, en una viajen de seis ciclos, una estructura político-social resistió a todas las transformaciones fundamentales, a los desafíos más profundos, a la travesía del océano largo. El capitalismo politicamente orientado – el capitalismo político, o el pre-capitalismo –, centro de la aventura, de la conquista y de la colonización moldeó la realidad estatal, sobreviviendo e incorporando en la sobrevivencia, el capitalismo moderno, de índole industrial, racional en la técnica y fundado en la libertad del individuo – libertad de negociar, de contratar, de gestionar la propiedad sobre la garantía de las instituciones. La comunidad política conduce, dirige, supervisa los negocios, como negocios privados en su origen, como negocios públicos después, en líneas que se demarcan gradualmente. El súbdito, la sociedad, se comprenden en el ámbito de una apropiación a explorar, a manipular, a expoliar en los casos extremos. De esa realidad se proyecta, en florecimiento natural, la forma de poder, institucionalizada en uno tipo de dominio: el patrimonialismo, cuya legitimidad se basa en el tradicionalismo – así es, porque siempre fue (FAORO, 2001, pg 819).

político. A partir de intereses comunes los dos grupos construyen un sistema de relaciones, con ramificaciones en todo el país, que tiene como lógica el acumulo privado de riqueza de la nación y la manutención de la estructura de poder. Los representantes de esos grupos ocuparían los principales cargos de la estructura administrativa y política del Estado brasileño en la perspectiva de consolidar la ampliación de la riqueza del grupo. Tal seguimiento social entiende estado como un patrimonio personal, eliminando las fronteras entre la cosa pública y la cosa privada. Estos sectores de la sociedad, en consecuencia de la lógica y del funcionamiento de este tipo de Estado, se colocan en un lugar lejos del control general de la sociedad, garantizando así la manutención y ampliación de sus privilegios, en detrimento del bien social. Para el autor, a pesar de los cambios - de un territorio colonizado para un imperio independiente, de una monarquía para una república - la cosa no cambia mucho hasta mitad del siglo XX en Brasil: las formas del ejercicio político y administrativo patrimonialista sobre el control del estamento burocrático.

La consciencia y la práctica patrimonialista llevaron a un Estado excluyente, que garantiza los privilegios de algunos y priva los derechos de una mayoría. Una manera lógica de cambiar esta situación sería, a partir de esa concepción, la ruptura con la tutela ejercida por el poder burocrático sobre el resto de la sociedad.

El pensamiento de Faoro, si, por un lado, sirvió a la izquierda como denuncia de un tipo de Estado elitista, dominador y excluyente, por otro también fue utilizado por sectores que tenían intereses en otras formas de apropiación de las riquezas generadas por el Estado.

El neoliberalismo como alternativa al patrimonialismo

A mediado de la década de ochenta y en la década de noventa ese discurso es resaltado y reelaborado. Pasa a ser usado como justificación para implantación de políticas neoliberales.

La crítica de Faoro al estamento burocrático y a las prácticas patrimonialistas fue publicada en un momento histórico (1958) donde se creía que el Estado debería tener un papel importante en el desarrollo económico y social. Son retomadas cuando el Estado pasa a ser entendido, no como una solución, sino como un problema. A partir de mediados de la década de ochenta,

a situação político-intelectual teria se invertido, pois as mutações ideológicas na cultura capitalista mundial, o fracasso do socialismo como alternativa de modo de vida, a perda de capacidade hegemônica da cultura de esquerda, o esgotamento do nacional-desenvolvimentismo, a memória do comprometimento de boa parte do conservantismo com o estatismo e com o autoritarismo, a consolidação de uma sociedade de consumo de massas e a internalização dos valores individualistas possessivos na condução da vida cotidiana, abriram a possibilidade de que o liberalismo [...] se torne finalmente uma idéias dominante na formação social brasileira (Brandão, 2007, pg. 66).⁹

El discurso liberal de Raimundo Faoro es valorizado de forma enfática en un contexto internacional de expansión del neoliberalismo como modelo de desarrollo y como ideología. Tal modelo es adoptado en Brasil en los años noventa, así como en grande parte de la América Latina, a través de presión de organismos financieros internacionales como el FMI y el Banco Mundial. Todavía, la adopción de ese modelo, lejos de garantizar la inclusión social, marginalizó grande parte da la población,

⁹ la situación político-intelectual tendría se invertido, pues las mutaciones ideológicas en la cultura capitalista mundial, el fracaso del socialismo como alternativa de modo de vida, lida la pérdida de capacidad hegemónica de la cultura de izquierda, el agotamiento del nacionaldesenvolvimentismo, la memoria del comprometimiento de buena parte del conservadorismo con el estatismo e con el autoritarismo, la consolidación de una sociedad de consumo de masas y la internalización de los valores individualistas posesivos en la conducción de la vida cotidiana, abrieran la *possibilidade* de que o liberalismo [...] se torne finalmente una ideas dominante en la formación social brasileira (Brandão, 2007: 66).

manteniendo la desigualdad social. El neoliberalismo no fue capaz resolver los problemas sociales, entre otras cosas, porque en Brasil su implementación fue hecha en alianza con los sectores sociales que históricamente se beneficiaran de las prácticas patrimonialistas.

En el Brasil hay particularidades en el proceso de implantación de políticas neoliberales. En grande parte de los países latinoamericanos las políticas neoliberales tuvieron impactos a partir de los años ochenta. Lo mismo no pasó con Brasil. Como la dictadura militar brasileña empezó antes y tuvo una transición ya a partir de la década de setenta, reforzada con la amnistía en 1979, se crearon las condiciones necesarias para el desarrollo de un fuerte movimiento sindical y social, de perfil más a la izquierda, a principios de los años ochenta que dificultaron la implementación de ese tipo de política en aquella década. Es incluso es en esa época cuando surge el Partido de los Trabajadores. Las políticas neoliberales solamente van a prosperar en Brasil en los años noventa, prácticamente una década más tarde que en la mayoría de los países de la región.

En la década de noventa ya se podían sentir las consecuencias de las políticas neoliberales en América latina: privatizaciones con la transferencia de las riquezas nacionales para las grandes corporaciones privadas, precarizaciones de los servicios públicos, reducción de los derechos laborales, desigualdad social, ajuste fiscal, desempleo. Muchas personas miraban hacia los países vecinos y pensaban que lo mismo podría pasar con Brasil. O sea, acababa quedando claro para ciertos sectores de la población que el neoliberalismo no era la alternativa al estado patrimonialista, que casi siempre dominó en Brasil. Todavía, en la década de noventa la doctrina neoliberal se impone, con una concepción orientadora del gobierno federal por tres mandatos, entre 1988 y 2002, sin, todavía, conseguir resolver gran parte de los problemas sociales.

Como reacción al modelo neoliberal varios países del continente¹⁰ escogen partidos de izquierda a partir de 1998, como es el caso de Brasil en 2002.

En el caso Brasileño sectores de la izquierda, capitaneados por el Partido de los Trabajadores, critican al Estado Patrimonialista tradicional y también al modelo neo liberal. Para ellos, si la estructura y el funcionamiento del Estado funcionan con una lógica de dominación política, ¿cómo revertir esta situación? Para sectores de la izquierda brasileña, el desafío debe enfrentarse desde la perspectiva de la democratización del Estado a través de la participación popular, siendo que, a partir de una acción en el interior del Estado, se podría cuestionarlo y alterarlo, acelerando su superación.

Se puede notar que, de un modo general, en los programas de los partidos de izquierda brasileños (PT y aliados) existe el reconocimiento del papel excluyente del Estado y su carácter de clases. A partir de ese entendimiento se proponen como tarea táctica de un gobierno democrático y popular la democratización y la creación de condiciones para un control social del Estado a través da participación popular. Para los sectores progresistas que gobiernan el Brasil, la participación popular acabaría por demostrar los límites institucionales del Estado en relación a la emancipación política de la mayoría de la población, indicando la necesidad de superar esa forma de estructura política. Se opta, tácticamente incluso, por la denuncia, transformación y en última instancia por la superación del Estado. Para concretar esa acción en el interior del propio Estado, grande parte de la izquierda se dispone a participar en el proceso

¹⁰ Empezando con la elección de Hugo Chavez, Venezuela, en 1998, seguida pela de Lula, Brasil, en 2002, de Tabaré Vazquez, Uruguay, en 2003, pela de Nestor Kirchner, Argentina, en 2003, de Evo Morales, Bolivia, en 2005, de Rafael Correa, Ecuador, en 2006, de Daniel Ortega, Nicaragua, también en 2006, de Mauricio Funes, El Salvador, en 2009 e de José Mujica, Paraguay en 2009.

electoral, ocupando cargos en los poderes legislativos y ejecutivos.

Antes de hablar sobre cómo esa concepción del Estado puede condicionar la elaboración e implantación de políticas públicas de cultura y en especial las políticas para las artes tradicionales, es importante hablar un poco sobre arte, los campos de las artes y sobre algunos aspectos de la relación entre Estado y arte.

2.5 Sobre el arte

La delimitación del campo del que se denomina arte es difícil de establecer debido a su enorme amplitud. Es difícil delimitar el campo del arte ya sea por los aspectos temporales, geográficos, dimensionales o por los aspectos conceptuales, pues si por un lado en todas las épocas y lugares habitados existió o existe arte, por otro, puede ser arte una infinidad de productos, procesos y manifestaciones que trabajan con dimensiones, materiales, técnicas, concepciones y categorías diferentes (Argan, 1994).

Refiriéndose a las artes visuales, (más que se puede ampliar para otras manifestaciones artísticas) Argan afirma que existe una diferencia entre la obra de arte y el arte: “el concepto del arte no define categorías de [...] cosas, sino un *tipo de valor* [...] vinculado al trabajo humano y a sus técnicas,” indicando “una relación entre una actividad mental y una actividad operacional [...] el valor artístico de un objeto es aquél que evidenciase en su configuración visible (o perceptible) [...] en su forma”, siendo que las formas son cosas dadas “a percibir”, siendo válidas “como *significantes*” cuando una consciencia les “*coge el significado*”: “una obra es una obra del arte solamente en la medida en que la consciencia que la percibe la juzga como tal (Argan, 1994, p. 14). La obra de arte es una cosa, un producto del trabajo humano que se puede percibir a través de su forma; el arte es un sistema de ideas que crea las condiciones para la formulación de los juicios del valor sobre las obras. Los criterios o los parámetros que hacen posible

estos juicios están históricamente condicionados. En otras palabras, los gustos estéticos son subjetivos, cada experiencia estética es única, pues cada persona (consciencia que percibe) es única. Cada persona posee una manera peculiar de percibir y simbolizar esa percepción. Pero, esta subjetividad se construida socialmente en las relaciones que las personas establecen con su contexto histórico.

Los condicionantes sociales que influyen en la producción, circulación y disfrute del arte en las sociedades modernas occidentales están relacionados con el contexto histórico de desarrollo del capitalismo. A partir de finales del siglo XIII se puede observar un gradual proceso de autonomía de los campos del pensamiento en relación a la religión católica. El alejamiento de las doctrinas religiosas está correlacionado con la ascensión de la burguesía como clase política e ideológicamente dominante. Comprender la realidad usando otros parámetros no religiosos, hizo desmoronar algunos pilares de sustentación del poder vigente en la época. O sea, en el inicio de la modernidad, tiene lugar el desarrollo del conocimiento científico y la estructuración de los campos jurídicos y filosóficos más independientes, desempeñando una función de transformación.

Con el ciclo de las revoluciones liberales, la burguesía se consolida como poder dominante, condicionando la elaboración nuevas normas jurídicas y el establecimiento de nuevos parámetros filosóficos más adecuados a la nueva orden. Se acentúa la autonomía de la ciencia, del campo jurídico y de la filosofía y a estética filosófica pasa a adquirir un nuevo status, ahora como área específica de conocimiento.

En ese mismo contexto ocurre el proceso de autonomía del arte, que posee dos aspectos vinculados: la mayor libertad en el proceso de creación y la mayor independencia financiera del artista. Él adquiere más control sobre su proceso de

producción, trabajando más a partir de parámetros inherentes al nuevo campo específico del arte.

Esse fenômeno só é possível porque o artista passa a ter uma maior independência financeira, consequência da flexibilização do mercado de arte. Com a conquista do poder econômico da burguesia, há um aumento e uma diversificação do público consumidor, que busca na arte, além de um investimento, uma forma de conquistar o prestígio social. Essa flexibilização do mercado, o aumento e diversificação dos consumidores é correlata ao aumento e à diversificação dos produtores, possibilitando aos artistas escaparem da tutela e da imposição de um circuito muito restrito de compradores, ou seja, possibilitando aos artistas uma maior autonomia no seu processo de criação. Em outras palavras, o processo de autonomia da arte que inicia-se no Renascimento é correlato ao aumento e à diversificação do público consumidor, dos produtores, das instâncias de consagração e à constituição de uma nova categoria de artistas inclinados a trabalhar a partir de regras intrínsecas à tradição da arte, lutando contra qualquer dependência social.¹¹ (Ferreira, 2004)

El fenómeno social descrito tiene lugar con la formación de la sociedad urbano-industrial a partir del siglo XIX, cuando la tradición moderna en el arte consolida un campo singular propio. Con el modernismo la autonomía del arte pasa a ser un programa que trataba de salvaguardar la arte, estimulando su desarrollo. La defensa de la autonomía del arte fue una forma encontrada de buscar un lugar en un mundo cuya principal tendencia era el proceso de especialización.

Después de hablar sobre el Estado y sobre el arte es importante hacer algunas

¹¹ Ese fenómeno solo es posible porque el artista pasa a tener una mayor independencia financiera, consecuencia de la flexibilización del mercado de arte. Con la conquista del poder económico de la burguesía, hay un aumento y una diversificación del público consumidor, que busca en la arte, más allá de un investimento, una forma de conquistar el prestigio social. Esa flexibilización del mercado, el aumento y diversificación de los consumidores es correlata al aumento y a la diversificación de los productores, posibilitando a los artistas escaparen de la tutela y de la imposición de un circuito muy restricto de compradores, o sea, posibilitando a los artistas una mayor autonomía en el su proceso de creación. En otras palabras, el proceso de autonomía del arte que inicia-se no Renacimiento es correlato al aumento y a la diversificación del público consumidor, de los productores, de las instancias de consagración y a la constitución de una nueva categoría de artistas inclinados a trabajar a partir de reglas intrínsecas a la tradición de la arte, luchando contra cualquier dependencia social.¹¹

consideraciones sobre posibles relaciones entre el campo político (Estado) y los campos de las artes.

2.6 Sobre la Analogía entre campos de las artes y el Estado según Bourdieu

Según el sociólogo Pierre Bourdieu hay una homología entre los campos de la producción humana (campo de la lucha de clases, de la filosofía, de la religión de la política, del arte) y la estructura de la sociedad. A pesar de las especificidades de cada campo, éstos poseen lo que el autor denomina de leyes invariantes, reveladas a través de la comparación entre los varios campos. Establecer analogías entre los campos, partiendo de la hipótesis de que son homólogos, o sea, apoyándose en la

intuição racional das homologias (ela própria alicerçada no conhecimento das leis invariantes dos campos), é um espantoso instrumento de construção do objeto. É ele que permite mergulharmos completamente na particularidade do caso estudado sem que nela nos afoguemos (...) Este modo de pensamento realiza-se de maneira perfeitamente lógica pelo recurso do “método comparativo”, que permite pensar relacionalmente um caso particular constituído em caso particular do possível, tomando-se como base de apoio as homologias estruturais entre campos diferentes (o campo do poder universitário e o campo do poder religioso por meio das homologias das relações professor/intelectual e bispo/teólogo) (Bourdieu, 1989, p.33).¹²

Siendo homólogos, el sistema de las artes y el sistema político (más específicamente el Estado), analizarlos comparativamente, más allá de ayudar a entenderlos mejor, posibilita una mayor comprensión de las políticas públicas de cultura, una vez que ellas son o espacio constitutivo de la relación entre el Estado y el

¹² intuição racional das homologias (ella propia besada no conhecimento das leis invariantes de los campos), es un espantoso instrumento de construcción del objeto. Es ello que permite sumergir completamente en la particularidad del caso estudiado sin que en ella ahogarnos (...) Este modo de pensamiento realiza-se de manera perfectamente lógica por el recurso del “método comparativo”, que permite pensar relacionalmente un caso particular constituido en caso particular del posible, tomando-se como base de apoyo las homologias estructurales entre campos diferentes (el campo do poder universitario y el campo del poder religioso por medio de las homologias das relaciones profesor/intelectual e bispo/teólogo).

campo de las artes.

El Estado y los campos de las artes, aunque sean homólogos, son entendidos de maneras distintas por parte de la izquierda Brasileña. Muchas veces los campos de las artes no son mirados como un sistema de relaciones. El concepto de sistema de las artes adoptado por Garcia (1991) para las artes plásticas puede también ser usado para otros campos del arte. Por sistema de las artes (o campo del arte) se entiende

*conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da 'arte' de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico.*¹³

Varios estudios¹⁴ demuestran que los campos restringidos del arte poseen una lógica de discriminación y de dominación. Bourdieu, por ejemplo, al abordar el tema no se refiere a toda producción artística, de todas las sociedades, en todos los tiempos. Se refiere a lo que hoy es hegemonícamente llamado el arte, a las formas de su producción, circulación y consumo. Ese grupo limitado de producciones, representa una parte de la totalidad artística, que los campos restringidos específicos de las artes adoptan como lo que realmente es arte, definiendo incluso los criterios de calidad. En cada campo restringido del arte hay luchas, donde cada miembro, individualmente y o colectivamente, busca el reconocimiento de los otros participantes del campo, estableciendo una jerarquía, en la cual cuanto más reconocido o legitimado, más alto es

¹³ conjunto de individuos e instituciones responsables por la producción, difusión y consumo de objetos y eventos por ellos mismos rotulados como artísticos y responsables también por la definición de los padrones y limites del 'arte' de toda una sociedad, al largo de un período histórico.¹³

¹⁴ Como los estudios realizados por Pierre Bourdieu (El Mercado de los bienes simbólicos y Modos de producción y modos de percepción artísticos in Economía de los cambios simbólicos, Gánese histórica de estética pura in El poder simbólico, La metamorfosee de los gustos, y ¿Más quien crió los creadores? in cuestiones de sociología); Nestor Garcia Cancline (La producción simbólica); Maria Amélia Bulhões (Artes plásticas: participação distinção Brasil anos 60/70).

el puesto que se ocupa y más grande es el poder de intervención en interior del campo.

Se nota que los orígenes y el desarrollo de grande parte de los campos del arte acontecen en la perspectiva de imposición de parámetros del que es arte, elaborados por algunos para el resto de la sociedad. De ese modo, la representación que se tiene del arte, las formas o los mecanismos para la construcción de esa representación y las exigencias que se imponen para disfrutar adecuadamente del arte promueven una segregación social. Así, aquellos que tienen acceso al campo imponen una

*dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação. Marginaliza-se, assim, a elaboração simbólica dos estratos sociais não integrados no sistema, estabelecendo-se mecanismos de distinção que legitimavam a dominação social preexistente, da qual o sistema era também resultante. Esta distinção passou a funcionar, (...) como estratégia de poder político dentro da sociedade: uma estratégia que se torna mais eficiente, na medida em que é mais mascarada, aparecendo como legítima.*¹⁵

A partir del pensamiento de Bourdieu se puede afirmar, de un modo general, que el Estado y los campos restringidos de las artes son homólogos, tanto uno cuanto el otro son instrumentos de dominación política de la clase dominante sobre las clases subalternas. Todavía, para ciertos sectores de la izquierda solamente el Estado es percibido de esa manera. Como los campos de las artes no son entendidos de la misma manera, falta muchas veces una estrategia clara de participación popular, de control social que tenga como objetivo neutralizar su carácter distintivo y que apunte hacia su

¹⁵ Dominación simbólica sobre los demás, excluida de esa participación. Se marginaliza, así, la elaboración simbólica de los estratos sociales no integrados en el sistema y se establece mecanismos de distinción que legitimaban la dominación social preexistente, de la cual el sistema era también resultante. Esa distinción pasó a funcionar, (...) como estrategia de poder político dentro de la sociedad: una estrategia que se vuelve más eficiente en la medida en que es más enmascarada, pareciendo como legítima. Maria Amélia Bulhões, Considerações sobre o sistema das artes plásticas in **Porto Arte**, revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 29.

superación.

Hasta ahora se habló de las concepciones de Estado en la perspectiva de los sectores de la izquierda brasileña, se hicieron consideraciones sobre la historia de la formación del Estado en Brasil, sobre el concepto del arte y sobre las posibles relaciones entre los campos restringidos del arte y el Estado. La perspectiva ahora es hablar un poco de la conveniencia de los gobiernos de izquierda para el apoyo de las artes tradicionales.

Sobre el apoyo público a las artes de tradicionales

Antes de adentrar en la discusión específica de las justificativas de apoyo a las artes tradicionales cabe preguntarse por qué los gobiernos deben hacer inversiones en arte.

Robert J. Saunders (1997), resalta la importancia del arte para el desarrollo de la percepción, de la imaginación creativa, de la flexibilidad en la resolución creativa de problemas de todo tipo, como también para la formación de valores estéticos que se reflejen tanto en el entorno humano y urbano como en las obras de arte. Bales y Pinnavaia (2001) alegan que la financiación pública de las artes es cualitativamente diferente de la financiación privada, pues apoya varias actividades críticas que probablemente nunca atraerá a la filantropía privada. DiMAGGIO (2002) apunta como objetivos de la política cultural de las artes, la conservación, el acceso, la innovación (con pluralismo y diversidad) y la participación. Propone dos principios para la política cultural, la incertidumbre y la limitación. A partir de estos principios y objetivos propone un modelo compartido de financiación con una división natural de trabajo donde cada sector de apoyo haga lo que está más inclinado a hacer. En este modelo, el gobierno debería identificar valores que ninguno de los otros sectores quieren financiar,

animar el apoyo de los fondos y cuando fuera posible financiar los programas vinculados a esos valores. Según DiMaggio, los recursos privados no podrán apoyar a todos los campos, de ahí la necesidad de combinar diferentes maneras de financiación.

2.8 Alternativas para una política más progresista

BRUNO FREY (1999) propone que para discutir el papel de Estado en la financiación de las artes, se deben antes formular dos preguntas: “¿qué clase de estado está proporcionando la ayuda?”; “¿cómo se fomenta la creatividad artística?” Sobre la clase del Estado que proporcionan las ayudas, Frey hace dos distinciones: centralizados o descentralizados y autoritarios o democráticos. Los Estados autoritarios y centralizados tienden a apoyar “monumentos más grandes” y producen una menor variedad en los tipos de arte, pero con una variación mayor en la calidad. (Todavía hoy las democracias centralizadas con una élite política dominante en las decisiones sobre arte son similares a los países autoritarios). Los Estados democráticos tienen mayor variedad de tipos de arte, pero menos variación en la calidad, tienden a un gusto medio. Frey parece indicar la preferencia por un modelo democrático y descentralizado.

Tal modelo es próximo a uno de los tres modos ideológicos básicos de política cultural, definidos por Teixeira Coelho (1997), el modo denominado por él como *políticas de democratización cultural*. Según el autor, para algunos ese modo ideológico, si por un lado busca difundir todas las formas de cultura, por otro, por influencia de las clases que generalmente están en el poder, “acaban forzando el privilegio a las formas de la cultura superior”. Una subdivisión de ese modelo es la denominada *democracia participativa*, “cuyo objetivo es la promoción de las formas culturales de todos los grupos sociales según las necesidades y deseos de cada uno. Procura incentivar la participación popular en el proceso de creación cultural y los

modos de auto gestión de las iniciativas culturales. Tiene metas claramente políticas para alcanzar y apoyarse fundamentalmente en partidos llamados progresistas y en movimientos populares llamados de independientes”.

Todavía, considerando la relación entre arte, Estado y sociedad civil y también la perspectiva progresista del actual gobierno brasileño, el actual gobierno de Brasil no tiene aún sistematizada ni clara su relación con el arte (o su papel en relación al arte).

La concepción de relación entre arte y Estado en una perspectiva de izquierda podría ser así elaborada: el arte es una producción social de interés de la colectividad, un patrimonio de la humanidad que no debe seguir solamente la lógica del mercado. Por ser de interés colectivo, el acceso al arte (producción y consumo) debe ser democratizado sin privilegiar modelos determinados previamente, siendo la participación popular y la auto gestión de los procesos artísticos elementos centrales para la democratización del arte. Cabe a los gobiernos, crear condiciones, estimular y garantizar mecanismos de participación popular y de auto gestión de los procesos artísticos.

2.9 Políticas públicas para las manifestaciones artísticas de tradición oral

Refiriéndose al contexto norteamericano, DiMaggio (1986) resalta que la cultura erudita es solamente una parte de la cultura nacional y debe ser vista dentro una visión global de la cultura. Afirma que no debemos preocuparnos por la sobrevivencia de la cultura, pues la cultura siempre sobrevive, lo que debe preocuparnos es qué tipo de cultura es la que va sobrevivir. Ahí preguntamos, ¿las manifestaciones artísticas de tradición oral en Brasil merecen sobrevivir?, ¿los gobiernos, principalmente de izquierda, deben preocuparse con ese tipo de arte?, ¿por qué?

El propio DiMaggio ofrece una pista al hablar de determinados valores que la

política para las artes deben maximizar: excelencia, conservación, innovación y participación. A pesar de saber que muchas artes de tradición oral están relacionadas con los cuatro valores, vamos a centrarnos en los dos últimos valores. Parece que las acciones desarrolladas por personas y grupos que trabajan con las manifestaciones artísticas de tradición oral son portadores de esos valores. Y en el caso de Brasil, eso es muy particular.

Darcy Ribeiro (1995), en su libro “O povo Brasileiro” afirma que el proceso de mestizaje en el Brasil creó un hombre nuevo y diferente de cualquier otro ya existente en el mundo. Por este proceso de transfiguración étnica – proceso por medio del cual un pueblo, entidad cultural, nace, se transforma y muere – pasaron, en territorio brasileño, las tres etnias básicas formadoras de nuestro pueblo: la indígena, la portuguesa y la negra africana. Ese mestizaje alcanza las esferas bióticas, ecológica, económica y psicocultural, que, a lo largo del tiempo, servirán para la formación de ese nuevo hombre, ese otro que ya no es más el indio autóctono, el negro africano, o el colonizador portugués, el que genera la necesidad de afirmación de una nueva identidad, que Ribeiro define como brasilidad.

Esa Brasilidad está relacionada a las manifestaciones artísticas de tradición oral. Las comunidades tradicionales, formadas principalmente por las clases marginalizadas, producen lo que comúnmente llamamos de cultura popular y folklore.

Según Carlos Rodrigues Brandão (1982) el folklore se caracteriza especialmente por ser una manifestación popular dinámica que ejerce una función en el contexto en el cual la insertan y ser transmitida a través de las generaciones por medio de la oralidad. En Brasil, varias manifestaciones llamadas de folklore, poseen un carácter estético, artístico por así decir. Todavía, este arte no se especializó y se autonomizó, no se transformó en algo cuyo único sentido es ser producido para el disfrute estético y para el

mercado, como acontece en el sistema de las artes. (Ferreira, 2005).

Es importante resaltar que en la tradición moderna en el campo restringido del arte hay una cierta tendencia *formalista*. Con que el actual proceso de especialización de las actividades artísticas, que está relacionado a la ampliación y diversificación de los productores y consumidores de arte, crearan las condiciones favorables para la autonomía del arte, que a su vez, favorece el desarrollo de la teoría pura del arte.

Esa teoría, está relacionada con una cierta desconexión social del arte:

*voltando as costas à verdade do vínculo entre arte e cultura, o formalismo quer especializar a arte. No entanto é precisamente com isso que trai a falsidade de sua pretensão de fugir a todo nexo com a cultura: pois o mito da especialização não é “acultural”; ao contrário é uma das marcas mais problemáticas da civilização contemporânea. O ideal de especialização absoluta da arte pura e das teorias estéticas isolacionistas reproduz, de modo deploravelmente mecânico e acrítico, as tendências mais cegas da cultura vigente. Longe de livrar-se do cultural, o formalismo se rende ao automatismo da cultura; imita servilmente aquilo mesmo que se nega a reconhecer e a enfrentar.*¹⁶

O sea, la autonomía del arte crea las condiciones para el desarrollo del arte por el arte, para la constitución de un formalismo exacerbado, la forma por la forma. Un significativo con mínimos significados. Este tipo de arte tiende al aislamiento de las otras dimensiones de la vida social.

Con el arte tradicional es diferente, ella satisface una función social, compone el imaginario popular, se relacionando con los demás aspectos de la vida social de las comunidades. En este tipo de manifestación artística la fuerte relación entre la naturaleza y la cultura crea una lógica propia que diferencia de la lógica racionalista, en

¹⁶ Volviendo las espaldas a la verdad del vínculo entre arte y cultura, el formalismo quiere especializar el arte. Todavía es precisamente con eso que traiciona la falsedad de su pretensión de huir a todo nexo con la cultura: pues el mito de la especialización no es “no cultural”; al contrario es una de las marcas más problemáticas de la civilización contemporánea. El ideal de especialización absoluta del arte puro y de las teorías estéticas aislacionistas reproduce, de modo deplorablemente mecánico y acrítico, las tendencias más cegas de la cultura vigente. Lejos de librarse del cultural, el formalismo se rende al automatismo de la cultura; imita servilmente aquello que se niega a reconocer y enfrentar (José Guilherme Merquior, Problemas de história da estética e de teoria da literatura, in **Formalismo e Tradição: o problema da arte na crise da cultura**, p. 216).

la cual predominarían los intereses del capital.

La relación con leyendas y los mitos serían uno de las mayores características de la cultura y el arte popular, según Roberto da Matta (1998). La presencia fuerte de los elementos no míticos en este tipo de manifestación demuestra la visión “holista” (más global y integrada) del mundo, en el cual la naturaleza y la cultura, los muertos y los vivos, el mundo del real y el mundo del imaginario se relacionan de forma intensa. Las fiestas y las manifestaciones folclóricas reafirman, por tanto, un mundo mágico, oponiéndose, de esta forma, a la lógica racionalista de la sociedad capitalista, en la cual predomina el interés de mercado y la búsqueda del lucro, lo que es evidente, por ejemplo, en las fiestas oficiales y en los grandes acontecimientos creados por la industria cultural.

Según el autor, lo popular reintroduce, en el mundo individualizado capitalista, la “vieja” “es una tradición que resiste en se transformar en cultura de masa, cuánto protesta la visión aristocrática que viene de riba (...). (Da Matta, 1998)

Todavía, la imposición del modelo tradicional de desarrollo basado en los valores dominantes de la cultura occidental, en la ideología del progreso, en la busca de lucros inmediatos y en la imposición de la industria cultural tiene alterada radicalmente la producción material y simbólica de estas comunidades y sus manifestaciones artísticas.

Según Assunção, (2006, p.11) hablando de un maestro del arte popular, él, el maestro, está distante de la lógica mercadológica, y, por eso:

[...] navega assim num mundo de leis impessoais com suas leis pessoais, com a crença na amizade e reciprocidade, relações próprias das sociedades tradicionais e das pessoas residentes no interior. Ele lida com o mundo moderno, mas com códigos de um mundo tradicional baseado em trocas, em amizades e confiança, enquanto que os empresários, os comerciantes e outros compositores trabalham com a lógica mais individualista,

regida pelas leis do capital.¹⁷

Leyes del capital que dictan la construcción de los precios y del mundo y que se ha intensificado con el proceso de globalización. Pero, según Renato Ortiz (Ortiz, 1996) la globalización es una falacia, una vez que, de facto, no existe un intercambio económico y cultural equilibrado, entre todos los países. Lo que se observa es una mundialización de la cultura del consumo, que al tornarse impositiva llevaría a un desmantelamiento de los modos de vida que aún tienen en sí mismo elementos que no forman parte de esa lógica capitalista. Este desmantelamiento se daría, en el plano cultural e ideológico, en particular en la Industria Cultural y en los medios de comunicación de masas.

Estos medios de comunicación de masas, según la investigadora Maria Nazareth Ferreira, (Ferreira, 1995, p. 6-7) actuarían, por un lado, en la desintegración de los “valores culturales, históricos, morales, éticos y estéticos de los pueblos latino-americanos, y por otro, globalizan, homogeneizando gustos y costumbres. En otras palabras, la cultura hegemónica se impone cada día más “mundializando” la cultura del consumo y del modo de vistas capitalista y perpetuando una relación predatoria con la naturalezas. Hay, en este sentido, un desmantelamiento de los modos de vida tradicionales y de la desintegración de valore culturales que trazan en si formas de explicación, compresión y vivencia, diferente de aquellas defendidas por las cultura hegemónica. En canto a esta última, está presente el individualismo, la concurrencia y la

¹⁷ (...) navega así en un mundo de ley impersonal con su ley personal, con la creencia en la amistad y reciprocidad, relaciones propias de las sociedades tradicionales y de las personas residentes en el interior. Él relacionase con el mundo moderno, pero con códigos de un mundo tradicional basado en cambios, en amistad y confianza, en cuanto que los empresarios, los comerciantes y otros compositores trabajan con la lógica más individualista, regida por las leyes del capital.

depredación de la naturaleza, en las culturas tradicionales encontramos valores tales como la reciprocidad, el respeto al otro y la biodiversidad que poden servirnos en esta búsqueda por un nuevo paradigma de construcción social.

2.10 Conclusión

La falta de comprensión sobre la existencia de homologías entre los campos restringidos del arte y el campo político (Estado) puede dificultar la elaboración e implementación de políticas culturales más progresistas. La izquierda que gobierna el Brasil hoy, percibe teóricamente el Estado como poder político organizado de la clase dominante, como expresión y condición de las relaciones y contradicciones capitalistas. En ese sentido, el Estado cumpliría un papel excluyente y opresivo. La creencia de que el Estado es neutral, representando harmónicamente los intereses de toda sociedad, es una construcción ideológica que ayuda en su mantenimiento como instrumento de clase. El Estado es un espacio de conflicto, de disputas políticas entre las clases y las fracciones de clases. Cuando se afirma que los campos restringidos de las artes son homólogos al Estado es porque ese conjunto de personas e instituciones que controlan la producción, la circulación y el consumo de aquello que ellos mismos definen (y reciben el consentimiento del restante de la sociedad) como arte, posee un funcionamiento y una lógica de dominación y exclusión muy parecido al Estado. Tal cual el Estado, los campos restringidos de las artes son un espacio de conflicto, de disputas políticas de los grupos por el mantenimiento o alteración de los mecanismos de poder en el interior del campo específico, de lucha por la preservación o substitución de valores artísticos. Así el Estado, el sistema, aparece como un campo neutral y harmónico que representa los intereses de todos en relación al arte, enmascarando su carácter distintivo.

Para esos sectores de la izquierda, teóricamente hay, en relación al Estado, una estrategia de, a partir de una acción en su interior, explicitar su carácter segregacionista, sus límites institucionales, recurrentes incluso en su particular formación histórica: patrimonial y neoliberal. Hay claramente una perspectiva de democratización que apunta hacia el control social del Estado como forma de su superación como instrumento de poder político dominante.

Si tenemos en cuenta que las políticas públicas de la cultura son, de un modo general, un espacio constitutivo de la relación entre campos con lógicas de distinción - Campo político/Estado y campos del arte –llegamos a la conclusión que las políticas públicas tradicionales para las artes tienden a mantener la distinción. Para garantizar la coherencia, la izquierda debería adoptar estrategias semejantes a las propuestas para el Estado: una estrategia de, a partir de una acción en su interior de los campos (vía políticas culturales), explicitar su carácter segregacionista, sus límites, usando el poder que tiene la democratización, teniendo como objetivo también su superación como forma de poder excluyente y elitista.

En ese sentido es importante la incorporación de las artes tradicionales como objeto de políticas públicas. Ellas posibilitan una oxigenación de los campos restringidos y al mismo tiempo provocan perturbaciones. Como se puede ver anteriormente las artes tradicionales no están sujetas al formalismo, dialogan con el mundo, con otras dimensiones simbólicas. Al mismo tiempo es una forma de relación estética incluyente y que no opera solamente por la óptica del mercado.

3 Ministerio de la Cultura del Brasil y su política

El Derecho de la Cultura actúa en las relaciones entre la actividad administrativa y las manifestaciones culturales. A pesar de su importancia en los Estados contemporáneos, hablando de Brasil, el Derecho Cultural es un área de estudios casi inexistente en ámbito académico y poco valorada para el derecho administrativo.

Varios autores han destacado desde el punto de vista jurídico la importancia de la cultura en el mundo actual, su relación con el poder público y la necesidad de estudios y marcos jurídicos más adecuados a sus especificidades.

Para CABALLERÍA (2000, p.7),

Hoy por hoy, es un hecho cierto, consolidado y puede decirse que irreversible la acción cultural de los poderes públicos. El legislador dota a la creación y al patrimonio cultural de un marco regulador cada día más complejo y ambicioso. Y, lo que es más importante, la Administración pública provee al "sector" cultural de infraestructuras (teatros y auditorios, editoriales, centros de depósito cultural, etc.) y financiación (subvenciones, beneficios fiscales, ayudas en general) e interviene su actividad para garantizar el cumplimiento del marco regulador aludido.¹⁸

No quedan muchas dudas de que con la democratización de la Cultura en los Estados contemporáneos, la idea de la producción cultural hecha directamente por los gobiernos es una cosa superada. Sin embargo, el Estado tiene que trabajar con la problemática de la cultura puesto que debe conjugarse la libertad cultural con la misión del Estado de la Cultura.

Para SORIANO (1993), “La intervención administrativa clásica consistía esencialmente en asegurar la presencia de la Administración en el sector intervenido a través de un agente burocrático y de medios burocráticos. De esta forma,

¹⁸ VAQUER CABALLERÍA, M. “Autonomía de la Cultura y acción de los poderes públicos: modelos organizativos”. I Congreso Iberoamericano de Derecho de la Cultura. Madrid, 2000. De modo más general, vide, el libro del mismo autor Estado y Cultura. La función cultural de los poderes públicos en la Constitución española. Madrid, 1998.

el sector intervenido pasaba a recibir órdenes e instrucciones de los agentes administrativos. La desregulación, sin embargo, ha traído, en general, otro tipo de normas. La Administración pasa así de ser una Administración de intervención a una Administración de supervisión. Lo esencial es la transparencia y la adecuación del sector a los objetivos generales que tienen un carácter marcadamente públicos.”¹⁹

Vale también decir que la misma organización jurídica-administrativa debe adaptarse a las manifestaciones culturales, considerando sus especificidades. En este sentido, CABALLERÍA²⁰ afirma que son tres los elementos que deben tenerse en cuenta para garantizar la neutralidad de la misión-abstención del servicio público cultural: Autonomía, Descentralización territorial / funcional, y participación.

La idea de este trabajo es reflexionar sobre los tres elementos presentados por el profesor VAQUER CABALLERÍA y relacionarlos con la experiencia Brasileña. Así, se parte de la idea que una autonomía de las organizaciones para la gestión cultural debe vincularse a los principios generales que benefician a la colectividad y a la participación ciudadana. La intervención del estado en el ejercicio de su papel de garantizar la redistribución del capital artístico pasa por apoyar procesos de producción e circulación artísticas de grupos históricamente marginalizados de los recursos del Estado. O sea, en este artículo haremos, a partir del Derecho de la Cultura, un análisis de la evolución de la estructura jurídica del Ministerio de la Cultura del Brasil, teniendo como foco las perspectivas de promoción cultural pública, con autonomía en relación al partidismo, descentralizada y participativa.

En el caso del Brasil el análisis de la autonomía de gestión para el desarrollo cultural posee tres aspectos importantes: la autonomía de los órganos directamente

¹⁹ Soriano García, J.E. Desregulación, privatización y Derecho administrativo. Bolonia, 1993, p. 11

²⁰ VAQUER CABALLERÍA, M. “Autonomía de la Cultura y acción de los poderes públicos: modelos organizativos”. I Congreso Iberoamericano de Derecho de la Cultura. Madrid, 2000, pp. 7 y ss.

vinculados a la Administración central, las subvenciones a través de incentivos fiscales y las subvenciones con recursos del presupuesto del Gobierno Federal. Pero, antes de hablar específicamente sobre la autonomía es importante relatar un poco el proceso de formación del actual modelo de gestión cultural en Brasil.

El Ministerio de la Cultura fue creado en 1985, por el Decreto 91.144 de 15 de marzo, durante el primer gobierno civil después de más de veinte años de la dictadura militar. Su creación fue un reconocimiento de la autonomía y de la importancia de esta área, que hasta aquel momento era tratada conjuntamente con la educación.

Con la Constitución de 1988, el campo de la cultura gana un nuevo status. La cultura pasa a ser entendida como derecho constitucional. La constitución en su artículo 23 (de la organización del Estado), establece como competencia común de la unión, de los Estados y de las municipalidades:

III - proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos;

IV - impedir a evasão, a destruição e a descaracterização de obras de arte e de outros bens de valor histórico, artístico ou cultural;

*V - proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação e à ciência;*²¹

La Constitución actual afirma en su artículo 215, que “*O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais*”²² Este artículo tiene los siguientes párrafos:

²¹ “ III - proteger las obras y otros bienes del valor histórico, artístico y cultural;

IV - impedir la invasión, la destrucción y la desnaturalización de obras de arte y otros bienes de valor histórico, artístico y cultural;

V - “proporcionar maneras del acceso a la cultura, a la educación y a la ciencia;” BRASIL, Constituição; República Federativa do Brasil, 1988

²² “El Estado garantizará a la todos el pleno ejercicio de los derechos culturales y de acceso a las fuentes de la cultura nacional, y apoyará y estimulará la valorización y la difusión de las manifestaciones culturales.” BRASIL, Constituição; República Federativa do Brasil, 1988

“§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afrobrasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

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

I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II produção, promoção e difusão de bens culturais;

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

IV democratização do acesso aos bens de cultura;

V valorização da diversidade étnica e regional.²³

En 1990, por medio de la ley 8.028 de 12 de abril²⁴, el Ministerio de la Cultura fue transformado en Secretaría de la Cultura, vinculada a la Presidencia de la República. Este proceso fue invertido dos años más tarde, por la ley 8.490, de 19 de noviembre de 1992.²⁵

Para hacer valer los derechos culturales previstos en la Constitución, el Gobierno Federal instituyó el 23 de diciembre de 1991, por medio de la ley nº 8.313, el **PRONAC - Programa Nacional de Apoyo a la Cultura** - que tiene el propósito de captar y

²³ § 1º - el Estado protegerá las manifestaciones de las culturas populares, indígenas y afrobrasileñas, y las de otros grupos participantes del proceso civilizatorio nacional.

§ 2º - La ley dispondrá la fijación de fechas conmemorativas de alta significación para los diversos segmentos étnicos nacionales.

§ 3º La ley establecerá el Plan Nacional de la Cultura, de duración plurianual, teniendo como objetivo el desarrollo cultural del país y la integración de las acciones del poder público que conducen a la:

I defensa y valorización del patrimonio cultural brasileño

II Producción, promoción y difusión de bienes culturales;

III Formación de personal cualificado para la gerencia de la cultura en sus múltiples dimensiones;

IV Democratización del acceso a los bienes de cultura;

V Valorización de la diversidad étnica y regional”

BRASIL, Constituição; República Federativa do Brasil, 1988

²⁴ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8028.htm

²⁵ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8490.htm

canalizar los recursos para el sector de la siguiente manera:

- “I - contribuir para facilitar, a todos, los medios el libre acceso a las fuentes de la cultura y el pleno ejercicio de los derechos culturales;
- II - promover y estimular la regionalización de la producción cultural y artística brasileña, con la valoración de recursos humanos y contenido locales;
- III - apoyar, valorar y difundir el conjunto de las manifestaciones culturales y sus respectivos creadores;
- IV - proteger las expresiones culturales de los grupos formadores de la sociedad brasileña y responsable por el pluralismo de la cultura nacional;
- V - salvaguardar la supervivencia y la floración de las maneras de crear, de hacer y de vivir de sociedad brasileña;
- VI - preservar los bienes materiales e inmateriales del patrimonio cultural e histórico brasileño;
- VII - desarrollar la conciencia internacional y el respeto a los valores culturales de otros pueblos o naciones;
- VIII - estimular la producción y la difusión de bienes culturales de valor universal, formadores e informadores de conocimiento, de cultura y de memoria;
- IX – priorizar el producto cultural originario del país.²⁶

La estructura administrativa del Ministerio de la Cultura y el sostenimiento de los órganos a él vinculadas son casi exclusivamente mantenidas con los recursos del presupuesto federal. Estos órganos directamente vinculados al Ministerio poseen poca autonomía normativa, organizadora, presupuestaria, o económico-financiera. Están directamente vinculados al Ministro de la Cultura - que incluso nombra los dirigentes.

Con la institución del PRONAC se produjo una ampliación en las posibilidades de implantación de proyectos culturales con un grado de autonomía más grande, una vez que para garantizar y hacer viable el programa, habían sido creados dos importantes mecanismos para financiar la Cultura en el ámbito del gobierno federal. Tales mecanismos continúan siendo preeminentes hasta hoy: El Incentivo a Proyectos Culturales y el FNC – Fondo Nacional de Cultura.

²⁶ <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/lei-8313-de-1991.pdf>

3.1 Incentivos a proyectos culturales

El mecanismo del incentivo a proyectos culturales, también llamada ley Rouanet, tiene como objetivo incentivar las actividades culturales, siendo que la Unión faculta a las personas físicas o jurídicas a deducir una parte del impuesto sobre la renta, como las donaciones o patrocinios, con el objeto de apoyar proyectos culturales presentados por personas físicas o por personas jurídicas de naturaleza cultural. Se trata pues de mecanismos de incentivo fiscal al mecenazgo cultural.²⁷ Los productores culturales tienen autonomía para la elaboración de los proyectos y después de aprobados tienen un razonable margen de autonomía de ejecución. Pero, en este modelo, la decisión de subvencionar los proyectos en última instancia es de la empresa. Muchas veces son los departamentos de marketing quienes definen en qué proyectos serán aplicados los recursos, que en verdad son recursos públicos²⁸. De esta manera, los

²⁷ Según Yacoff Sarkovas, en “Brasil, la Ley del Audiovisual permite la deducción integral en el impuesto a pagar y, aún, el abatimiento como despendio, reduciendo el imposto arriba del valor aplicado. El resultado es una ganancia real de más de 130% al ‘inversionista’, sin riesgo. En vez de exigir la corrección de las evidentes distorsiones del incentivo fiscal a las películas, agentes culturales pasan a reivindicar la equiparación de beneficios. La Ley del Audiovisual contaminó otras leyes de incentivo fiscal, como la Ley Rouanet, que, desde 1997, permite el 100% de deducción. Importante a saber: en otros países, el incentivo fiscal es solamente considerar las contribuciones a la cultura como gasto en la declaración de la renta. O sea, poder donar dinero del propio bolsillo sin tener que pagar impuesto por eso.”

²⁸ Este mecanismo de financiación ha sido, a principios de 2008, muy debatido. Para Sergio de Carvalho profesor da USP y Marco Antonio Rodrigues director de teatro, la “idea parece bien, mas contiene un movimiento nefasto: verbas públicas pasan a ser regidas por la voluntad privada de las corporaciones, aquellas con lucro suficiente para valerse de la renuncia fiscal e invertir en la área. Así, los directores de marketing de los conglomerados adquieren más poder de intervenir en el paisaje cultural que el mismo ministro de la Cultura. Y ejercen tal poder según los criterios del marketing empresarial. El estímulo a los agentes privados resulta una privatización. Adelante de la grandeza del fondo social movilizado desde 1991 (de la orden de R\$ 1 billón – 324,6 millones de euros - solo en el año de 2007), es posible comprender el escándalo de las últimas semanas. Por detrás de la defensa de la Ley Rouanet, hay intereses determinados. No sólo los de las instituciones patrocinadoras que aprenden a producir sus eventos culturales, sino los del arte de índole comercial (hecha para el agrado fácil), que gana dos veces – en la producción y en la circulación -, en la medida en que los ingresos sean carísimos. Los mayores lucros, con todo, quedan con los intermediarios. De un lado, las empresas de comunicación, cuyos anuncios constituyen una gigantesca fuente de renta, en media 30% de de los presupuestos. De otro, la casta de los “captadores de recursos”, gente que

criterios pueden no ser los que favorecen la colectividad en general y sí los criterios de mercado y de la publicidad. Las empresas tienen la garantía de independencia para elegir lo que debe ser producido y consumido culturalmente. La delegación para que las empresas escojan los proyectos implica que pueden intervenir en la producción de las obras. En la búsqueda de patrocinio los artistas pueden ser inducidos a adaptar su obra a la imagen a la que la empresa quiere estar vinculada. Por otro lado, un buen proyecto cultural puede no ser preferido si el proponente no tiene una buena relación con los dirigentes y/o el departamento de marketing de la empresa patrocinadora, y un proyecto no tan bueno para la colectividad puede ser patrocinado si el proponente tiene buenas relaciones con la empresa. La autonomía concedida en esta perspectiva puede significar la primacía de los intereses privados en detrimento de los intereses públicos.

3.2 El fondo Nacional de Cultura (FNC)

El Fondo Nacional de Cultura tiene como propósito captar y destinar recursos

se embolsó del 10% a 20% del billón del año pasado apenas por tener acceso al cafecito en las direcciones de las empresas. Como no hay juzgamiento de la relevancia cultural en la atribución de los certificados que habilitan el patrocinio, la ley milagrosa abrió las puertas de nuestros teatros a las mega-producciones internacionales, que ganan más aquí de lo que logran en sus países de origen. El caso del Cirque du Soleil, con sus R\$ 9 millones (2,92 millones de euros) de dinero público y billetes a R\$ 200 (64,9 euros), está lejos de ser la excepción. Al contrario, es la norma de un sistema en que el Estado se exime de juzgar la calidad en nombre del ideal liberal de tratar los agentes desiguales como iguales y "contener la apropiación política de la cultura". El presupuesto filosófico del debate fue revelado por el secretario de la Cultura de São Paulo, João Sayad: 'Antiguamente, en una era religiosa, lo natural era la cosa creada por Dios. Hoy, lo natural es lo que da lucro'. Al defender el subsidio contra el mercado excluyente, asume la impotencia del Estado y endosa la idea de naturalidad (por lo tanto, imputabilidad) del imperio del capital sobre cualquier cosa que ya se llamó 'vida'. Una reforma de la Ley Rouanet incapaz de impedir el control privado de los recursos públicos no tiene sentido. El Estado puede estimular la generosidad humanista de los empresarios con renuncia fiscal, mas no puede dejar de regular la distribución del fondo social con reglas claras de concurrencia pública. ¿No parece obvio? Entonces, ¿por qué no enfrentar el debate sobre valores culturales? ¿Por qué contribuir para la universalización de la lógica mercantil? La 'apropiación política partidista de la cultura' puede ser cuestionada en público. El deseo unilateral de un gerente de marketing, no." <http://www.conteudocultural.com.br/cultural.php?categoria=10&id=42>

para proyectos culturales compatibles con los propósitos del PRONAC, financiando hasta 80% de los recursos previstos en los proyectos aprobados. El Fondo también tiene como objetivo:

- I - estimular la distribución regional equitativa de los recursos para ser aplicado en la ejecución de proyectos culturales y artísticos;
- II - favorecer la visión interestatal, estimulando proyectos que exploren propuestas culturales conjuntas, de enfoque regional;
- III – apoyar proyectos dotados de contenido cultural que acentúan el perfeccionamiento profesional y artístico de los recursos humanos en el área de la Cultura, la creatividad y la diversidad cultural brasileña;
- IV - contribuir a la preservación y la protección del patrimonio cultural y del patrimonio histórico brasileño.²⁹

El FNC, además de desarrollar proyectos conjuntos con los estados y municipios, posibilita la subvención directa a los proyectos. Los proponentes tienen autonomía para la elaboración de los proyectos y también un razonable margen de autonomía para su implantación. La selección de los proyectos que reciben los recursos se hace directamente por el Ministerio. Los "Puntos de Cultura," uno de los principales programas del Ministerio trabajan en esta perspectiva. El programa, entre otras cosas, posibilita la obtención de dinero público, para la promoción cultural.³⁰ En este caso no

²⁹ <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/lei-8313-de-1991.pdf>

³⁰ Según el Ministerio, “el Punto de Cultura es la acción prioritaria del Programa Cultura Viva y articula todas las otras acciones del Programa Cultura Viva. Iniciativas desarrolladas por la sociedad civil, que firmarán convenio con el Ministerio de la Cultura (MinC), por medio de selección por editales públicos, se tornan Punto de Cultura y quedan responsables para articular e impulsar las acciones que ya existen en las comunidades. Actualmente, existen más de 800 Puntos de Cultura esparcidos por el país y, ante del desarrollo del Programa, el MinC decidió elaborar mecanismos de articulación entre los diversos Puntos, las Redes de Puntos de Cultura y los Pontões de Cultura. El Punto de Cultura no tiene un modelo único, ni de instalaciones físicas, ni de programación o actividades. Un aspecto común a todos es la transversalidad de la cultura y la gestión compartida entre poder público y la comunidad. Para convertirse en un Punto de Cultura es preciso participar de la selección por medio de convocatoria pública (...)” Después de firmado el convenio con el MinC, el Punto de Cultura recibe recursos para invertir conforme proyecto presentado. Parte de los recursos se utilizado para la adquisición de equipamiento multimedia, que incluyen ordenadores (con software libre), mini-estudio para gravar CD, cámara digital, isla de edición y otras cosas que sean importantes para el Punto de

se trata de establecer una autonomía vía un status jurídico a una organización, institución u órgano administrativo específico de Cultura, de carácter público y estatal. Sin embargo, es una manera de garantizar la neutralidad de la misión-abstención del servicio público cultural, una vez que facilita el ejercicio de la autonomía normativa, de organización, presupuestaria, económico-financiera para la promoción cultural.

Uno de los problemas de este tipo de subvención es el hecho que no hay una fuente fija de financiación definida por ley. Los proyectos son presentados para viabilizar una acción a corto o medio plazo, lo que torna difícil un planeamiento a largo plazo. Además, nadie asegura que con el cambio de gobierno el presupuesto para financiar los proyectos se mantenga. Tal hecho es una gran dificultad para la alternativa creciente de acción cultural estimulada y financiada por el gobierno federal y compartido con la sociedad civil a través del tercer sector u ONGs.

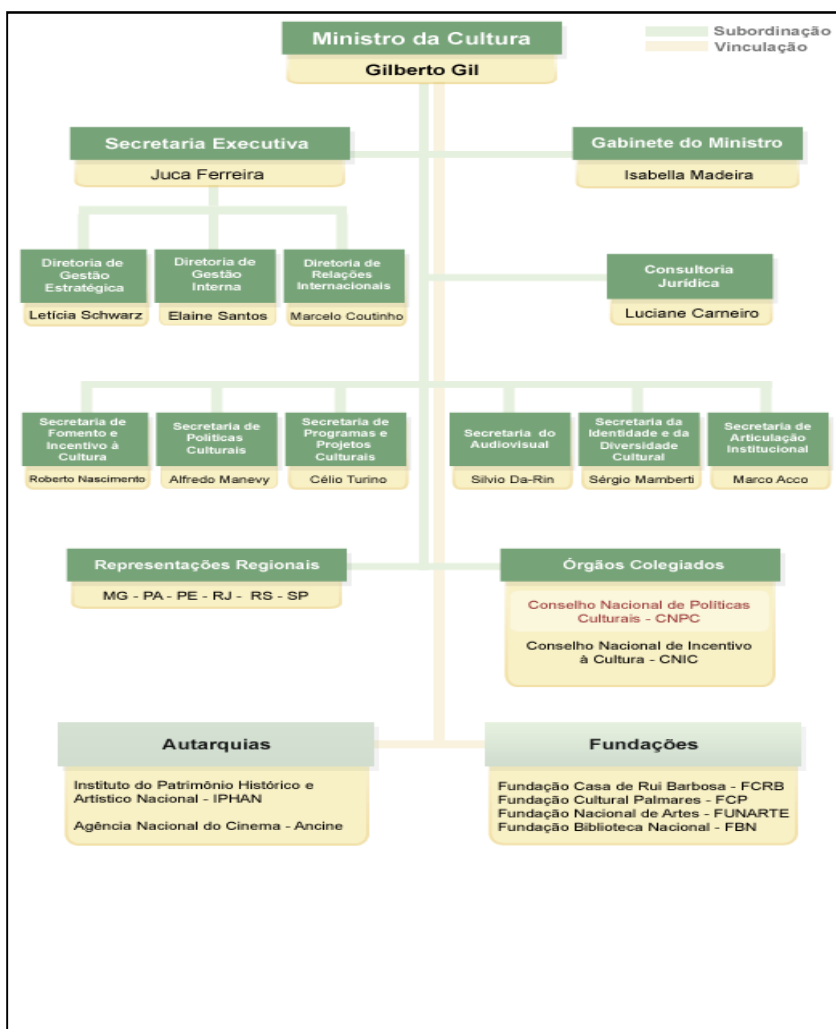
Actualmente, en relación a los Incentivos a Proyectos Culturales vía renuncia fiscal, al Fondo Nacional de Cultura y a los Puntos de Cultura, los proyectos que abogan por recursos se someten a la evaluación y a la aprobación de Comisiones. Esta metodología garantiza un cierto nivel de participación que analizaremos más adelante.

En Brasil la descentralización territorial/funcional, en relación a los órganos e instituciones culturales federales, se presenta de modo desigual, variando conforme a las áreas de la Cultura. Un análisis del organigrama ayuda a comprender mejor la situación.

Cultura.

“El papel del Ministerio de la Cultura es el de agregar recursos y nuevas capacidades a proyectos y instalaciones ya existentes. Además, el MinC también ofrece equipamientos que amplifican las posibilidades del hacer artístico y recursos para una acción continua junto a las comunidades.”

http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura/



Fuente: Ministerio de la Cultura (http://www.cultura.gov.br/site/?page_id=32).

De los órganos directamente subordinados al Ministerio casi la totalidad tienen su sede en Brasilia, capital federal. Solamente las representaciones regionales tienen sede en los Estados. Asimismo, de 26 Estados y un distrito federal, sólo 5 poseen representación, de los cuales 3 están en la región sudeste (y en los Estados más ricos – São Paulo, Minas Gerais y Rio de Janeiro), uno en la región sur (Rio Grande do Sul) y uno en la región norte (Para).

Las instituciones vinculadas tienen, en algunos casos, una mejor distribución territorial. Véase el siguiente cuadro:

Órgano vinculado	Estados con representación	Observaciones
ANCINE - Agencia Nacional de Cinema	Distrito Federal y Rio de Janeiro	
Fundação Biblioteca Nacional	Rio de Janeiro y Distrito Federal	La Fundación Biblioteca Nacional articula un sistema de bibliotecas públicas con coordinaciones estaduais en los 27 entes de la federación.
Fundação Casa de Rui Barbosa	Rio de Janeiro	
Fundação cultural palmares	Distrito Federal	
Funarte – Fundação Nacional de Arte	Distrito Federal, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.	
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico y Artístico Nacional	Distrito Federal	El IPHAN posee superintendencia regional que abarca los demás entes federados.

Además, son pocos los espacios públicos estatales de cultura que mantienen sus acciones con recursos públicos federales directos, fuera del eje Brasilia, Minas Gerais, São Paulo y Rio de Janeiro.

Otra circunstancia que ha dificultado el proceso de descentralización es el hecho que durante varios años la financiación federal para la cultura estaba muy referenciada en la ley Rouanet, concentrando los recursos en los Estados más ricos. Según el investigador del Instituto de Pesquisas Económicas Aplicadas (IPEA), FEDERICO BARBOSA DA SILVA, es la propia estructura de desigualdad económica la que genera tal fenómeno. La concentración en Rio, Belo Horizonte y São Paulo de la mayor parte de los grandes productores/proponentes con buena capacidad de captación y de las grandes empresas patrocinadoras favorece la concentración. Hay también una competencia entre grandes y pequeños productores culturales, con desventaja para los pequeños – una vez, por la visibilidad que ofrecen a las empresas, los grandes productores consiguen más acceso al beneficio, constituyendo otra forma de

concentración. Según este investigador es preciso tener acciones políticas que privilegien los más pequeños y otras regiones.³¹ Esa también es la comprensión de CELSO FRATESCHI, presidente da FUNART - Fundação Nacional de Artes. Él concuerda que la ley Rouanet concentró los recursos en la región Sudeste. El presidente de la FUNARTE entiende que: “Por ahora es muy débil nuestra estructura legal. Ella se resume prácticamente la Ley Rouanet y algunas políticas públicas son realizadas a través de la Ley Rouanet, más aún muy basadas en ese factor de la renuncia fiscal. Es preciso ampliar esa legislación para que permita la financiación pública.”³²

Pero hay una perspectiva de cambio en los marcos jurídicos, con la posible aprobación de la *PEC 150/200333* y con la entrada en vigor de los decretos 5.22034 y 6.22635. Por el momento hay dos elementos importantes que apuntan hacia un proceso más eficaz de descentralización territorial/funcional/social. El primero es el decreto 5.220, que tiene entre sus objetivos, cualificar el ambiente social de las ciudades y del medio rural, ampliando la oferta de equipamientos y de los medios de acceso a la producción y la expresión cultural; y generar oportunidades de trabajo, empleo e ingresos para trabajadores, micro, pequeñas y medias empresas y emprendedores de la economía solidaria del mercado cultural brasileiro.

El Programa *Mais Cultura* propone, entre otras acciones: el fortalecimiento de experiencias culturales desarrolladas por agentes y movimientos socio-culturales de incorporación de poblaciones excluidas y vulnerables; el fortalecimiento de los saberes,

31 http://www.direitoacomunicacao.org.br/novo/content.php?option=com_content&task=view&id=3337

32 http://www.direitoacomunicacao.org.br/novo/content.php?option=com_content&task=view&id=3337

33 Proyecto de Emenda Constitucional que establece que los Municipios deben aplicar en el mínimo 2, 5 % os estados 2% e o governo federal 1 % de los suyos presupuestos en Cultura.

34Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. Instituye el Sistema Federal de Cultura - SFC e dispone sobre la composición y el funcionamiento del Consejo Nacional de Política Cultural – CNPC del Ministerio de la Cultura.

<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-5520.pdf>

35 DECRETO Nº 6.226, DE 4 DE OUTUBRO DE 2007. Instituye el Programa Mais Cultura. <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-6226.pdf>. El análisis más detallado de la PEC y del primer decreto se hará más adelante, en el apartado sobre participación comunitaria.

de los *fazeres* (de saber hacer), de los cultivos y de los modos de vida de poblaciones tradicionales; la promoción de los derechos culturales asegurados por la Constitución, respetando las cuestiones de género, étnicas, raciales, generacionales, de orientación sexual y de diversidad cultural; la cualificación del ambiente social y cultural de las ciudades y del medio rural; la promoción de programas de capacitación y cualificación del acceso a las tecnologías de la información para la producción y difusión cultural; y el fomento a la creación de estructuras locales y asesorías técnicas para emprendimiento, planeamiento y gestión de micro, pequeños e medios negocios en el área cultural.

Según el Decreto el Programa alcanzará las áreas situadas en los Estados, en el Distrito Federal y en los Municipios, prioritariamente con índices significativos de violencia, baja escolaridad y otros indicadores de bajo desarrollo.

El acompañamiento del Programa será hecho por el Consejo Nacional de Política Cultural - CNPC, órgano colegiado integrante de la estructura básica del Ministerio de la Cultura, siendo el poder público local quien podrá designar consejos ya constituidos, preferencialmente con actuación en el área cultural, para acompañar y fiscalizar la implementación del Programa. El Decreto afirma que los gastos correrán a la cuenta de las dotaciones presupuestarias anualmente consignadas al Ministerio de la Cultura.³⁶

El segundo elemento que indica un proceso más eficaz de la descentralización son los Puntos de Cultura, ya abordado anteriormente. Hoy son más de 800 puntos implantados en todo el país y la propuesta es consolidar 20.000 hasta 2010.

La implantación del proyecto Puntos de Cultura y del *Programa Mais Cultura* indican un camino prometedor para garantizar la descentralización

36 <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-6226.pdf>

territorial/funcional/social, a través de la construcción de un espacio público no estatal, de poder compartido entre Estado y sociedad civil organizada para la promoción de la Cultura.

En verdad la construcción social de la autonomía de la Cultura en relación a las tentaciones partidaristas de los gobiernos debe estar articulada, con la descentralización, la responsabilidad republicana y con la participación ciudadana. El proceso participativo actúa en la formación de una nueva cultura democrática, fundamentada en criterios transparentes, establecidos en el ámbito colectivo, que cree mecanismos de inclusión social y de respeto a la diversidad. Así, como vimos en el apartado sobre autonomía, no es aconsejable garantizar la autonomía, sencillamente “dando participación en la gestión de la propia comunidad cultural”, cuando esta comunidad se reduce a los campos restringidos de la cultura. La perspectiva de autogestión o auto-administración realmente democrática, como apunta el profesor VAQUER CABALLERÍA, necesita de la participación cívica ordinaria o participación popular (característica del Estado democrático). Los espacios de decisión constituidos con la participación experta o cualificada y la participación popular, además de ser más democrática y dificultar el mantenimiento de privilegios y de la dominación simbólica, puede contribuir a una mejor distribución del capital cultural. Es bueno que tal capital cultural, construido socialmente y apropiado privadamente por los expertos de la cultura, sea compartido – en ese y en otros espacios - con otros sectores de la sociedad.

Pero, la participación debe tener poder de hecho. Poder de intervenir en los presupuestos y en las definiciones de las metas, de los programas y servicios culturales.

Más allá de la Constitución brasileña y de otras leyes que garantizan y estimulan la participación popular, en el ámbito de las acciones del Ministerio, se debe resaltar que, en su artículo 31 (en las disposiciones transitorias), la ley que instituye el

PRONAC, de diciembre de 1991, señala la necesidad para estimular la participación democrática. Establece dicho artículo que:

Com a finalidade de garantir a participação comunitária, a representação de artista e criadores no trato oficial dos assuntos da cultura e a organização nacional sistêmica da área, o Governo Federal estimulará a institucionalização de Conselhos de Cultura no Distrito Federal, nos Estados, e nos Municípios. 37

En el mes de agosto de 2005 el presidente de la República, Luis Inácio Lula da Silva firmó el decreto 5.22038, que modifica las formas de organización de la política cultural en el ámbito federal. Este decreto instituye el Sistema Federal de la Cultura - SFC y dispone sobre la composición y el funcionamiento del Consejo Nacional de la Política Cultural - CNPC del Ministerio de la Cultura. Con este decreto comienzan a ser dos los órganos colegiados vinculados al Ministerio. Más allá de la Comisión Nacional del Incentivo a la Cultura -CNIC³⁹ previamente creado,⁴⁰ ahora instituye el Consejo

37Con el propósito de garantizar la participación comunitaria, la representación del artista y de creadores en el tratamiento oficial de los temas de la cultura y la organización nacional sistémica del área, el Gobierno Federal estimulará la institucionalización de Consejos de Cultura en el Distrito Federal, en los Estados, y en las Municipalidades. <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/lei-8313-de-1991.pdf>

38<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-5520.pdf>

39Actualmente como órgano deliberativo que pertenece a la estructura del Ministerio, la CNIC se reúne una vez al mes para apreciar y opinar sobre la concesión de beneficios fiscales a los proyectos culturales y, posee la siguiente composición: El Ministro de la Cultura o su representante, un representante de los Secretarios de Estado de la Cultura, un representante de cada institución vinculada al Ministerio de la Cultura (Ver nota 32), y un representante de las siguientes entidades: Fórum Nacional de la Danza – FND, Asociación Brasileira de Circo – ABRACIRCO, Asociación Nacional de las Entidades Culturales No Lucrativas –ANEC, Asociación Brasileira de los Productores Independientes de Televisión, Academia Brasileira de Música, Asociación Brasileira de Música Independiente, Academia Nacional de Música, Asociación de los Diseñadores Gráficos – ADG, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios - ICOMOS BRASIL, Editorial UNESP, Cámara Brasileira del Libro, Confederación Nacional del Comercio, Confederación Nacional de la Industria Confederación Nacional das Instituciones Financieras (<http://www.cultura.gov.br/site/?cat=485>)

40 Hay un tercer órgano colegiado, la Comisión del Fondo Nacional de Cultura, pero no hace parte del organigrama oficial y no posee representación no gubernamental. Esa Comisión es presidida por el secretario-executivo del Ministerio y por los titulares de las Secretarías del

Nacional de Política Cultural, ampliando la participación de la sociedad civil en la definición y la implantación de la política cultural del país. Cómo este Decreto establece una nueva orientación para la política cultural del Brasil y es una norma jurídica bien actual, nos detendremos con más detalle en su comentario.

El SFC tiene como propósito integrar los órganos, programas y acciones culturales del Gobierno Federal; contribuir a la implementación de políticas culturales democráticas y permanentes, pactadas entre los entes de la federación y sociedad civil; articular las acciones con vistas a establecer y hacer efectivo, en el ámbito federal, el Plan Nacional de Cultura y promover iniciativas para apoyar el desarrollo social con pleno ejercicio de los derechos culturales y acceso a las fuentes de la cultura nacional.

Integran el sistema, el Ministerio de la Cultura y sus seis entes vinculados,⁴¹ el Consejo Nacional de la Política Cultural (CNPC) y la Comisión Nacional de Incentivo a la Cultura - CNIC.

El CNPC, que integra el Sistema, es un órgano colegiado integrante de la estructura básica del Ministerio de la Cultura y tiene por finalidad proponer la formulación de políticas públicas, con vistas a promover a articulación y la discusión de los diversos niveles de gobierno y de la sociedad civil organizada, para el desarrollo y la promoción de las actividades culturales en el territorio nacional. (Ver organigrama en la pág. 12)

La estructura administrativa si se divide entre:

a)plenario

Ministerio, también por los presidentes de las entidades vinculadas al Ministerio de Cultura y por un representante do Gabinete do Ministro.

41 Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional - IPHAN; Agencia Nacional de Cine - ANCINE; Fundación Biblioteca Nacional - BN; Fundación Casa de Rui Barbosa - FCRB; Fundación Nacional de Artes - FUNARTE; e Fundación Cultural Palmares - FCP;

El plenario es compuesto de 25 representantes de la sociedad civil y 21 poder público federal, estatal y municipales, conforme cuadro abajo.

Nº	Instituciones	Naturaleza de la institución	Forma de indicación
15	Poder Público Federal ⁴²	Gubernamental	Titulares de los órganos
3	Estados de la Federación	Gubernamental	Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura
3	Ciudades	Gubernamental	Entre dirigentes de la cultura (Associação Brasileira de Municípios, Confederação Nacional de Municípios e Frente Nacional de Prefeitos).
3	Personalidades con notorio saber en el área cultural	No Gubernamental	Ministro de la Cultura
1	Foro Nacional del Sistema	No Gubernamental	Foro Nacional del Sistema S
1	ONGs que desarrollan inclusión social por vía de la Cultura	No Gubernamental	Ministro da Cultura, basado en lista triple de esas entidades.
9	Corporaciones artísticas	No Gubernamental	Sociedad civil, en los colegiados sectoriales afines o, en la ausencia, por el Ministro da Cultura, basado en lista tríplice de las asociaciones de las áreas de artes visuales; música popular; música erudita; teatro; danza; circo; audiovisual; literatura, libro e lectura; e artes digitales.
7	Área de patrimonio cultural	No Gubernamental	Sociedad civil, en colegiados sectoriales afines o, en la ausencia, por el Ministro de la Cultura, basado en lista triple de las asociaciones de las áreas: culturas afro-brasileiras; culturas de los pueblos indígenas; culturas populares; archivos; museos; patrimonio material; e patrimonio inmaterial.
1	investigadores en la área de la cultura	No Gubernamental	Definido, en sistema de alternancia, por las asociaciones nacionales de antropología, ciencias sociales, comunicación, filosofía, literatura comparada e historia.
1	GIFE - Grupo de Institutos, Fundaciones y Empresas	No Gubernamental	Indicado por la entidad
1	Asociación Nacional de las Entidades de cultura	No Gubernamental	Indicado por la entidad
1	Asociación Nacional de los Dirigentes de las Instituciones Federales de Enseñanza Superior - ANDIFES.	No Gubernamental	Indicado por la entidad

Al Plenario le compete:

42 Seis del Ministerio de la Cultura; uno de la Casa Civil de la Presidencia de la República; uno del Ministerio de la Ciencia y Tecnología; uno del Ministerio de las Ciudades; uno del Ministerio del Desarrollo Social y Combate a la hambre; una del Ministerio de la Educación; uno del Ministerio del Medio Ambiente; uno del Ministerio del Planeamiento, Presupuesto y Gestión; uno del Ministerio del Turismo; y uno de la Secretaria-General de la Presidencia de la República.

*“I - aprovar, previamente ao encaminhamento à coordenação-geral do .
 II - acompanhar e fiscalizar a execução do Plano Nacional de Cultura;
 III - estabelecer as diretrizes gerais para aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura, no que concerne à sua distribuição regional e ao peso relativo dos setores e modalidades do fazer cultural, descritos no art. 3o da Lei no 8.313, de 23 de dezembro de 1991;
 IV - acompanhar e fiscalizar a aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura;
 V - apoiar os acordos e pactos entre os entes federados para implementação do SFC;
 VI - estabelecer orientações, diretrizes, deliberações normativas e moções, pertinentes aos objetivos e atribuições do SFC;
 VII - estabelecer cooperação com os movimentos sociais, organizações não-governamentais e o setor empresarial;
 VIII - incentivar a participação democrática na gestão das políticas e dos investimentos públicos na área cultural;
 IX - delegar às diferentes instâncias componentes do CNPC a deliberação, fiscalização e acompanhamento de matérias;
 X - aprovar o regimento interno da Conferência Nacional de Cultura; e
 XI - estabelecer o regimento interno do CNPC, a ser aprovado pelo Ministro de Estado da Cultura.”⁴³*

b) Comité de la integración de la política cultural - CIPOC

Al CIPOC tiene competencia para articular las agendas y coordinar la pauta de trabajo de las diferentes instancias del CNPC.

⁴³ I - aprovar, previamente el envío a la coordinación-general del SFC tratada en el inciso I del artículo 3, las directrices generales de del Plan Nacional de Cultura;
 II – acompañar y fiscalizar la ejecución del Plan Nacional de Cultura;
 III - establecer las directrices generales para la aplicación de los recursos del Fondo Nacional de Cultura, con respecto a su distribución regional y el peso relativo de los sectores y modalidades del hacer cultural, descritos en el artículo 3 de la ley nº 8313, de 23 de diciembre de 1991.
 IV – acompañar y fiscalizar la aplicación de los recursos del Fondo Nacional de Cultura;
 V - apoyar los acuerdos y los pactos entre los entes federados para la implementación del SFC;
 VI - establecer orientaciones, directrices, deliberaciones normativas y mociones, pertinentes a los objetivos y atribuciones del SFC;
 VII - establecer cooperación con los movimientos sociales, organizaciones no-gubernamentales y el sector empresarial;
 VIII - incentivar la participación democrática en la gerencia de la política y de las inversiones públicas en el área cultural;
 IX - delegar a las diferentes instancias componentes del CNPC la deliberación, el fiscalización y acompañamiento de asuntos;
 X - aprobar el reglamento interno de la Conferencia Nacional de Cultura; y
 XI – establecer el reglamento interno del CNPC, para ser aprobado por el Ministro del Estado de la Cultura.” <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-5520.pdf>

c) Colegiados Sectoriales

Los Colegiados Sectoriales tienen como misión otorgar subsidios para la definición de políticas, directrices y estrategias de los respectivos sectores culturales de que trata el art. 12, y presentar las directrices de los sectores representados en el CNPC, previamente a la aprobación prevista en el inciso I del art. 7 del decreto.

d) Comisiones o grupos de trabajo temáticos

Compete a las comisiones temáticas y Grupos de Trabajo otorgar subsidios a la toma de decisión sobre temas transversales y que necesitan de emergencia relacionados con el área cultural.

e) Conferencia Nacional de la Cultura.

La Conferencia Nacional de la Cultura tiene como competencia analizar, aprobar mociones, proposiciones y evaluar la ejecución de las metas concernientes al Plan Nacional de la Cultura y a las revisiones o adecuaciones.

Es importante resaltar que la estructuración de un sistema nacional de Cultura, con responsabilidades y recursos compartidos y con una participación más grande de la sociedad civil puede pasar por un proceso de consolidación, una vez que en diciembre de 2005, por lo tanto, después de la firma de este decreto, fue realizada la primera Conferencia Nacional de Cultura. Con la participación de 857 delegados de todo el país, siendo 640 de la sociedad civil y 217 del poder público, el Plenario de la primera conferencia aprobó, entre otras, la siguiente propuesta:

Implantação do sistema nacional de cultura e do plano nacional de cultura com participação deliberativa do conselho nacional de política cultural,

*com investimentos nos moldes da PEC 150/2003; sendo que a definição das políticas, programas e prioridades, nos 3 níveis de governo, se dará através das conferências e conselhos de cultura com caráter deliberativo, normativo, e fiscalizador, de composição, no mínimo, paritária da sociedade civil.*⁴⁴

Es interesante observar que, en relación a la participación comunitaria, en el caso brasileño, hay una diferencia substancial entre la composición de la Comisión Nacional del Incentivo a la Cultura –CNIC – que selecciona los proyectos que serán financiados a través de renuncia fiscal - y la Comisión del Fondo Nacional de Cultura – que escoge los proyectos que recibirán recursos directamente del fondo público. En el primer caso la comisión es plural, con la participación de varios miembros representando la sociedad civil (ver nota 30). En el segundo caso, la comisión no forma parte del organigrama y se compone solamente de miembros de la estructura oficial del Ministerio (ver nota 31). La composición de la última comisión y su poder de asignar recursos substanciales puede ser un obstáculo a la concretización de la neutralidad partidarista de la misión-abstención del servicio público cultural.

Sin embargo, a pesar de estas contradicciones, la legislación brasileña en vigor, conjuntamente con las propuestas aprobadas en la Conferencia de Nacional de Cultura y la implantación del Programa *Mais Cultura* y del proyecto Puntos de Cultura indican una perspectiva interesante de construcción de mecanismos de promoción cultural pública, con autonomía en relación al partidatismo, descentralizada y participativa.

3.4 Conclusión

⁴⁴ Implantación del Sistema Nacional de Cultura y del Plan Nacional de Cultura con la participación deliberativa del Consejo Nacional de la Política Cultural, con inversiones en los moldes de PEC 150/2003; siendo que la definición de las política, programas y prioridades, en los tres niveles del gobierno, se dará por medio de conferencias y los consejos de cultura con el carácter deliberativo, normativo, y fiscalizador, de composición, por lo menos, paritaria de la sociedad civil.” Relatório da Primeira Conferência Nacional de Cultura, anexo I, p.39.

Actualmente en Brasil se percibe una buena perspectiva de participación en las políticas públicas federales para la cultura. En relación a los aspectos vinculados a la autonomía y descentralización cabe resaltar que poseen un carácter peculiar, sea por los significados que estos términos pueden adquirir o por las propuestas de estructura y funcionamiento de un sistema nacional de cultura que se quiere implementar.

Las particularidades del modelo brasileño - que pueden ser pensadas como alternativas a los modelos más tradicionales de gestión cultural- tal vez estén relacionadas con tres factores: la historia reciente del país y del grupo político que está en el gobierno central, la “falta de tradición/mestizaje” y la carencia de recursos (que genera creatividad).

Como vimos, después de 20 años de dictadura militar, la Constitución de 1988 establece una responsabilidad compartida entre los entes de la federación en relación a la cultura. La llamada constitución ciudadana es parte del proceso político desarrollado en el país en la última década, que posibilitó mayor autonomía y exigió mayores responsabilidades de los entes federados. El proceso de descentralización administrativa y la ampliación de los espacios democráticos llevó a que los gobiernos se preocuparan más por las políticas públicas.

Con ese proceso de reapertura, se da la ascensión de sectores de la izquierda - como es el caso, entre otros, del Partido de los Trabajadores y sus aliados - que asumieron varios órganos municipales de cultura de muchas ciudades, con un fuerte cuestionamiento de la industria y del mercado de la cultura. Para Renato Ortiz (1995, p.163), las concepciones de cultura más politizadas de las décadas de 60 y 70 difieren de las concepciones más politizadas de las décadas de 80 y 90. Esa última “vertiente

más politizada se manifiesta en diversos sectores de algunos partidos de izquierda”.⁴⁵ Según Ortiz, ese reorienta políticamente y contiene una crítica exhaustiva al populismo y al vanguardismo que marcaba los movimientos culturales anteriores”.⁴⁶

Para entender ese tipo de cuestionamiento es preciso entender un poco el contexto de formación del Partido dos Trabalhadores que, según su manifiesto, “surge de la necesidad sentida por millones de brasileños de intervenir en la vida social e política del país para transformarla”.⁴⁷ Gestado en un momento histórico en que los metalúrgicos de una región de São Paulo, a través de huelgas hacia el final de la década de los 70, contraponían al régimen militar, el PT nace como crítica a la situación económica, política, social e cultural del país. Sus formulaciones apuntaban hacia el cuestionamiento del capitalismo y la construcción de una sociedad socialista, donde las riquezas serían distribuidas para aquellos que las producen, al mismo tiempo que buscaba la superación de toda forma de explotación económica, dominación ideológica, discriminación e distinción social. El Partido de los Trabajadores también se forma con una crítica a los modelos de partidos tradicionales de izquierda, sobre todo los tradicionales partidos comunistas, que en aquel momento tenían una fuerte tendencia Stalinista. La base original de formación del PT es, principalmente, el movimiento sindical, las comunidades eclesiales de base, movimientos sociales varios y muchos intelectuales con una buena influencia Trotskista. Una base heterogénea, pero con algunos puntos en común, entre ellos: la lucha contra la dictadura, la opción por los oprimidos, la idea de un partido de masas y de cuadros y una concepción de estructura partidaria democrática, descentralizada y con amplia participación de base.

⁴⁵ Renato ORTIZ, **A moderna tradição brasileira**; cultura brasileira e indústria cultural, p. 163.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Manifesto do Partido dos Trabalhadores in Moacir Gadotti e Otaviano Pereira, **Pra que PT**; origem, projeto e consolidação do Partido dos Trabalhadores, p 52.

Inicialmente en sus gobiernos provincianos estatales y municipales, el PT trabajó con el concepto de administración popular⁴⁸ como alternativa de gestión del Estado, defendiendo la democracia participativa y la inversión de prioridades, basadas en la solidaridad entre hombres y mujeres como forma de construir “un proyecto de ciudad, con calidad de vida, políticas sociales y desarrollo económico”.⁴⁹ Buscaba invertir las prioridades, alterando los rumos de las políticas públicas, procurando establecer un nuevo tipo de relación entre Estado e Sociedad Civil y, también una relación diferenciada entre Cultura, Estado e Sociedad Civil.

Mirando la historia reciente del país, la formación del Partido de los Trabajadores y la experiencia administrativa de ese partido y sus aliados en estados y municipios, se puede especular que todo ese contexto tiene una gran influencia en el actual modelo de gestión cultural propuesto y en proceso de implantación, en ámbito federal. Pero, hay dos aspectos que pueden ser considerados.

El primero está vinculado con la heterogeneidad social y cultural brasileña. La desigualdad social y la pobreza hacen que la población tenga necesidad de inventar modos de diversión y expresión baratos y creativos. La falta de recursos y la gran dimensión del país llevaron a la producción de un conjunto muy rico y diversificado de manifestaciones culturales. La creatividad fue la manera con que muchos grupos enfrentaron la falta de recursos y la ausencia de apoyo gubernamental. Cuando el Estado tiene que elaborar políticas públicas de cultura para esos grupos antes marginalizados, están obligados a hacer una legislación adecuada a tales características.

El otro aspecto está relacionado con la tradición. Brasil es un país relativamente nuevo, que carece de “fuertes tradiciones” o en otros términos posee tradiciones muy

⁴⁸ Ver Jorge Bittar (org.), **O modo petista de governar**, p. 15-34.

⁴⁹ **Programa de Governo para a Terceira Gestão da Administração Popular em Porto Alegre - 1997/2000**, Porto Alegre, PT/PPS/PCB, 1996, p. 4.

específicas, fruto de su proceso de colonización.

Como ya visto en primero artículo, según (Darcy Ribeiro, (1995), el proceso de mestizaje en el Brasil crió un hombre nuevo y diferente, cuya nueva identidad el autor llama de *Brasilidad*.

[...] o brasilíndio como o afrobrasileiro, existiam numa terra de ninguém, etnicamente falando, e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se desta ninguentade de não índios, não europeus e não negros, que eles se vêem forçados a criar sua própria identidade étnica: a brasileira. (RIBEIRO, 1995, p. 131)⁵⁰

La relación dialéctica entre cultura y ordenamiento jurídico, de una cierta forma puede haber generado una especie de *Brasilidad* jurídica y administrativa. La carencia de una tradición jurídica y administrativa única o muy fuerte ofrece espacio para una mayor diversidad de parámetros en la formulación de la estructura jurídica en relación a la cultura.

Pero, si por un lado la ausencia de una fuerte tradición permite más movilidad y la posibilidad de avances, por otro puede también enflaquecer la institucionalización de las políticas de la cultura. Hasta el momento nadie garantiza que este modelo vaya a permanecer. Es necesario la aprobación por el Congreso Nacional de la PEC 150⁵¹, del Plan Nacional de Cultura y del Sistema Nacional de Cultura, pues, a pesar de los avances obtenidos, todo lo que fue hecho todavía es solamente una política de gobierno y no aún una política de Estado.

⁵⁰ [...] El brasilindio como el afrobrasileño, existían en una tierra de nadie, étnicamente hablando, y es la partir de esa carencia esencial, para librarse de ese vacío de los no indios, no europeos y no negros, que ellos se ven forzados a elaborar su propia identidad étnica: la brasileña. (RIBEIRO, 1995)

⁵¹ Proyecto de Emenda Constitucional en análisis en Congreso Nacional que prevé la destinación de 2% del presupuesto federal, 1,5% de los presupuestos de las provincias y 1% de los presupuestos de los ayuntamientos, a la cultura.

4 Puntos de Cultura y las artes de tradición oral

4.1 Introducción

El propósito de este estudio es, por un lado, hacer un análisis del programa Cultura Viva (Ministerio de Cultura de Brasil) y de la implantación de algunos de sus Puntos de Cultura y, por otro, investigar los posibles impactos de esa acción institucional (Gobiernos y ONGs) en las manifestaciones artísticas de tradición oral a ellos vinculadas.

La complejidad de la relación entre arte, Estado, sociedad civil e industria cultural puede ser analizada de varias maneras. El interés de este estudio, sin embargo, es investigar las relaciones y entender la interacción entre manifestaciones artísticas de tradición oral, las organizaciones no gubernamentales (ONGs) y el gobierno brasileño. Pues como afirma Canclini “el objeto del estudio de la Estética y de la historia del arte no puede ser solamente la obra, más también, el proceso de circulación social donde sus significados se constituyen y varían.” (CANCLINE, 1979, P. 9).

De una manera general, pero no exclusivamente, este trabajo se inserta en la Teoría Institucional, que analiza las relaciones entre los cambios institucionales y las alteraciones en las esferas de la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, en este caso, analizamos las relaciones entre cambios institucionales y alteraciones en procesos de producción del arte tradicional en Brasil.

El estudio fue desarrollado por medio de investigación bibliográfica interdisciplinar (la complejidad del objeto exige una mirada de distintas áreas del conocimiento) e investigación del campo. Las fuentes documentales fueron periódicos, sitios en internet, actos oficiales de reuniones, publicaciones oficiales e informes de la

evaluación, así como programas del gobierno. El análisis institucional de las acciones gubernamentales y de las organizaciones no gubernamentales relacionadas con la implantación del proyecto fue realizado teniendo en cuenta tres parámetros. Desde el punto de vista jurídico estamos interesados en los convenios, contratos, estatutos que regulan las instituciones gestoras. Desde el punto de vista económico interesa el presupuesto, las formas de captación de recursos, la infraestructura instalada y los posibles planes de sustentabilidad. Del punto de vista político, se analiza la forma en la que se toman las decisiones y las relaciones de poder entre las instituciones y los demás agentes que actúan en los puntos de cultura. En la investigación de campo fueron adoptadas metodologías de la investigación cualitativa (observación participante y entrevistas semiestructuradas grabadas en HDV) concedidas por miembros del Ministerio de Cultura y por los gestores de los Puntos de Cultura y por los maestros de la cultura tradicional. La observación participante fue necesaria para verificar detalles y sutilezas del funcionamiento cotidiano de los Puntos de Cultura, que no son perceptibles en el análisis documental y ni en las entrevistas.

En razón de las limitaciones de tiempo y de recursos fueron seleccionados seis Puntos de Cultura, tomando como base la posibilidad de análisis de contextos y experiencias diversas. Fueron escogidos puntos que representasen las distintas regiones del país; localizados tanto en grandes, medianas y pequeñas ciudades, como pequeños pueblos. Por otro lado, la idea fue seleccionar varios Puntos de Cultura, siendo que algunos poseen predominancia de influencias de la cultura indígenas, otros de la afro-brasileña e otros de la Ibérica. Cruzando estos parámetros y dada la necesidad de establecer una ruta que posibilitase racionalizar los recursos financieros y de tiempo, entonces fueron seleccionados los siguientes puntos de cultura: Centro de Cultura Caiçara da Barra do Ribeira, Cavaleiro de Jorge, Cultura Viva Timbira, Núcleo de la

Memória e Produção de Cultura Popular Coco de Umbigada, Tambores do Maranhão, Música e Artesanato Marajoara – Museu do Marajó.

4.2 Delimitación del objeto de estudio

Los cambios en las acciones del Ministerio de la Cultura en relación a la gestión anterior son evidentes. Esto, en sí mismo, no constituye alguna cosa notable del hecho, pues es de esperar que el cambio de gobiernos de grupos políticos distintos provoque cambios en las orientaciones políticas. Sin embargo, hay cambios menos perceptibles relacionados con los parámetros teórico-conceptuales que orientan el sector político-partidario que hoy dirige el Ministerio. Tales parámetros son condicionantes para la toma de posición, de decisiones y para las implantaciones de las políticas institucionales.

En una investigación hecha anteriormente (FERREIRA, 2005)⁵² pudimos observar que, a pesar de los avances en relación a las políticas tradicionales de cultura, los programas, proyectos, actividades y servicios desarrollados por las administraciones municipales, bajo responsabilidad del Partido de los Trabajadores y de sus aliados, no garantizaron a la población, especialmente a de ingreso bajo y de la periferia, el pleno ejercicio del derecho a la producción y al disfrute en artes. En el plano teórico, el PT y sus aliados reconocían las potencialidades del arte como crítica de la cultura. Todavía, en la práctica administrativa, los gobiernos tendían a no explotar estas potencialidades. Y esto acontecía básicamente por dos razones. Primero porque la discusión sobre las especificidades de las artes como objeto de política pública era escaso.

Segundo, la carencia de comprensión sobre la existencia de un sistema de

⁵² Investigación realizada entre 1997-1999, sobre las administraciones de las ciudades de Porto Alegre, RS (1989-1999) y Londrina, PR (1993-1996), gobernadas por una colisión de partidos de izquierda, liderada por el Partido de los Trabajadores.

los artes homólogo al sistema político. El PT percibía el Estado como poder político organizado de la clase dominante, como expresión y condición de las relaciones y contradicciones capitalistas. La afirmación de que el sistema de las artes es homólogo al Estado, como ya hemos visto en el primer artículo, se debe a que ese sistema posee un funcionamiento y una lógica de dominación y exclusión muy similares a las del Estado. (Bulhões, 1991).

Finalmente, concluimos que la existencia de una ideología y de un sistema de los artes que se constituyen como mecanismos de dominación simbólica no debería ser un pretexto para que los gobiernos dejaran de preocuparse con las manifestaciones artísticas, porque eso beneficiaba solamente los sectores dominantes de la sociedad (Ferreira, 2005).

Tres años después de la conclusión de esa investigación, el PT y sus aliados asumieron el gobierno federal y, cinco años más tarde, lanzaron un proyecto que indica algunos avances en su formulación: el Programa Cultura Viva con la implantación de los Puntos de Cultura.

Para el presidente de la república,

A alma brasileira também está impressa [...] na forma pela qual cada uma das quarenta personalidades e dos grupos que hoje recebem a Ordem do Mérito Cultural reinventam e transfiguram o mundo com sua imaginação criadora. [...] Juntos, essas personalidades e esses grupos evidenciam a força de nossa identidade cultural. Uma identidade plural, nascida em meio à riqueza artística e imaginativa dos povos que deram origem à nação brasileira. E que sempre manteve fértil diálogo entre a arte popular e a erudita, entre as expressões genuinamente brasileiras e aquelas recebidas de outros países. E nós sabemos que tudo isso só é possível porque a verdadeira cultura transcende fronteiras, sejam elas entre países, etnias, classes sociais e religiões. [...] com os Pontos de Cultura, por exemplo, o companheiro Gilberto Gil e sua equipe começarão, em breve, a repassar às comunidades organizadas não só verba para seus projetos, mas também câmeras de vídeo e computadores. [...] o

que propiciará, não só às comunidades urbanas, mas também às indígenas e quilombolas⁵³, acesso aos meios de produção e expressão de sua riqueza cultural.⁵⁴

Se puede observar claramente el objetivo de superar la dicotomía entre el arte popular y el erudito y de ampliar el acceso a los bienes y a las manifestaciones culturales, incluyendo a los artistas populares, casi siempre alejados del acceso a los recursos públicos.

Alertábamos, en la investigación anterior, que era insuficiente la simple crítica a la industria cultural y que era importante un debate que esclareciese los procesos del banalización del arte de decurrente su relación con la industria cultural y que construyese un instrumental de combate a tales banalización. Al mismo tiempo, señalaba la necesidad de explotar las contradicciones de la industria, ofreciendo condiciones de apropiación de los medios tecnológicos por ella desarrollados para democratizar el acceso al conocimiento en arte y la producción artística por medio de nuevas tecnologías. En los puntos de Cultura tal democratización es un aspecto central. El ministro Gilberto Gil, en una conferencia sobre el Programa la Cultura viva, al cual

⁵³ Quilombolas son comunidades formadas por descendientes de esclavos africanos que viven en regiones rurales remotas.

⁵⁴ El alma brasileña también está impresa [...] en la forma por la cual cada una de las cuarenta personalidades y los grupos que reciben hoy la Orden del Mérito Cultural reinventan y transfiguran el mundo con su imaginación creativa. [...] Juntos, estas personalidades y estos grupos evidencian la fuerza de nuestra identidad cultural. Una identidad plural, nacida en medio de la riqueza artística e imaginativa de los pueblos, que dio origen a la nación brasileña. Nación que siempre mantuvo un fértil diálogo entre el arte popular y el erudito, entre las expresiones genuinamente brasileñas y aquellas recibidas de otros países. Y nosotros sabemos que todo esto solamente es posible porque la cultura verdadera excede las fronteras, entre países, etnias, clases sociales y las religiones. [...] con los Puntos de Cultura, por ejemplo, el compañero Gilberto Gil y su equipo comenzarán pronto a enviar a las comunidades organizadas no sólo el dinero para sus proyectos, sino también las cámaras fotográficas, de vídeo y computadores. [...] lo que posibilitará, no sólo a las comunidades urbanas, sino también a las comunidades indígenas y quilombolas, acceso a los medios de la producción y expresión de su abundancia cultural. (Presidente Luiz Inácio Lula da Silva. *La cultura verdadera excede las fronteras*. Discurso en ceremonia de entrega de la orden del mérito cultural, en, 09 de noviembre de 2004. http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/index.html)

pertenece el proyecto Puntos de la cultura, afirmó lo que sigue:

Cada Ponto de Cultura será um amplificador das expressões culturais de sua comunidade. Onde se faz (ou se quer fazer) música, haverá um estúdio de gravação digital, com capacidade para gravar, fazer uma pequena tiragem de CDs e botar na Internet o que foi gravado. Onde se faz (ou se quer fazer) vídeo, cinema ou televisão comunitária, haverá um estúdio de vídeo digital, com câmera, ilha de edição, microfones e mala de luz. E mais: dança, teatro, leitura, artes visuais, web, enfim, o que a comunidade quiser e puder, ousar e fizer, sonhar e materializar. O Ministério da Cultura entra com os conceitos, os recursos, o acompanhamento, o treinamento dos monitores, a articulação institucional e a rede - aspecto vital do programa. Todos os Pontos de Cultura estarão em rede, a fim de trocar informações, experiências e realizações. Os parceiros locais, por sua vez, entram com os espaços, a gestão e um punhado de compromissos: responsabilidade, transparência, fidelidade aos conceitos, inserção comunitária, democracia, intercâmbio⁵⁵

Para el ministro es necesario ampliar y diversificar las actividades artísticas que deben ser objetos de políticas públicas, desarrollando acciones adecuadas a las manifestaciones culturales alijadas históricamente del sistema de los artes. En esta dirección, los puntos de la cultura tendrían el perfil de sus agentes, que podrían elegir las actividades, los equipos y los entrenamientos. La comunidad sería usuaria y gestora del proyecto. Según Gilberto Gil:

Trata-se, pois, de um programa flexível, que se molda à

⁵⁵ Cada punto de cultura será un amplificador de las expresiones culturales de su comunidad. Donde sí se hace (o se desea hacer) música, tendrá un estudio de grabación digital, con capacidad de grabar, hacer un pequeño tiraje de CDs y poner en la red Internet la producción grabada. Donde sí se hace (o se desea hacer) vídeo, cine o televisión comunitaria, tendrá un estudio del vídeo digital, con cámara, isla de la edición, micrófonos y equipo de luz. Es más, danza, teatro, artes visuales, web, en fin, lo que la comunidad pueda desear, atreverse a hacer, soñar y materializar. El Ministerio de la Cultura entra con los conceptos, los recursos, el acompañamiento, el entrenamiento de los monitores, la articulación institucional y la red - aspecto vital del programa. Todos los Puntos de Cultura estarán en red, para compartir las informaciones, experiencias y realizaciones. Los socios locales, a su vez, entran con los espacios, la gerencia y un puñado de compromisos: responsabilidad, transparencia, lealtad a los conceptos, inserción comunitaria, democracia, e intercambio. (Ministro de Cultura Gilberto Gil. Berlín, Alemania, 2 de septiembre de 2004. http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/index.html)

realidade, em vez de moldar a realidade. Um programa que será não o que o governante pensa ser certo ou adequado, mas o que o cidadão deseja e consegue tocar adiante. Nada de grandioso, certamente. Mas sua multiplicação integrada, com banda larga e sites, emissoras de TV e rádio comunitárias, programas na TV pública e jornais comunitários, deve produzir uma revolução silenciosa no País, invertendo o fluxo do processo histórico. Agora será da periferia à periferia: depois, ao centro. [...] Mais que um conjunto de obras físicas e equipamentos, implica a potencialização das energias criadoras do povo brasileiro. Não pode ser considerado um simples “deixar fazer”, pois provém de uma instigação, de uma emulação, que é o próprio *do-in* ⁵⁶ antropológico. Mas os rumos, as escolhas, as definições ao longo do processo, são livres. E os resultados, imprevisíveis. E, provavelmente, surpreendentes. Seu sucesso depende de interação, de troca de informações e de ampla distribuição de conhecimento e de realizações.⁵⁷

Las palabras del Presidente de la República y del Ministro de la Cultura demuestran, más allá de la importancia del proyecto para la política cultural del gobierno, la intención de incluir nuevos agentes en la escena artística nacional, modificar las relaciones tradicionales del estado con los movimientos culturales, reafirmar la riqueza y la diversidad de la cultura brasileña, ampliar los intercambios

⁵⁶ **Do-in** es una técnica de masaje de origen chino que utiliza los mismos puntos de energía del cuerpo humano usados en la acupuntura para restaurar el flujo de energía (Ki), donde esto ha sufrido bloqueos o desequilibrios. El masaje consiste básicamente en el empleo de dos tipos de contactos digitales: sedación (presión continua sobre un punto) y la estimulación (presión intermitente en un punto). En este caso es una metáfora, una analogía creada por Gilberto Gil para caracterizar los puntos de cultura. Es como si al apoyar, legitimando una iniciativa cultural ya existente, hubiese una estimulación restauradora de los flujos de energías socio-culturales.

⁵⁷ Se trata, por lo tanto, de uno programa flexible, que se moldea a la realidad, en vez de moldear la realidad. Un programa que será no lo que el gobernante piensa ser cierto o adecuado, sino lo que el ciudadano desea y que consigue sacar adelante. Nada de enorme, ciertamente. Pero su multiplicación integrada, con banda ancha y sitios, emisoras de TV y radio comunitaria, programas en la TV pública y periódicos comunitarios, debe producir una revolución silenciosa en el país, invirtiendo el flujo del proceso histórico. Ahora será de la periferia a la periferia: más adelante, al centro. [...] Más que un conjunto de obras físicas y equipos, implica potenciar las energías creativas de la gente brasileña. No puede ser considerado como un simple “dejar hacer”, pues tiene su origen en una instigación, en una emulación, que es lo propio “*do-in*” antropológico. Pero las rutas, las opciones, las definiciones a través del proceso, son libres. Y los resultados, inesperados. Y, probablemente, sorprendentes. Su éxito depende de la interacción, del intercambio de las informaciones y de la distribución amplia del conocimiento y de las realizaciones.(Ídem)

culturales por medio del uso de las nuevas tecnologías y de hacer del Estado un inductor, no neutral, de la acción cultural. De esta manera, percibiese que la implantación de los Puntos de la Cultura significa un cambio en la acción institucional del gobierno federal.

Tales consideraciones y las justificaciones para el apoyo del Estado a las artes tradicionales, presentadas en el primero artículo, nos llevó a concentrar el foco de atención en las artes tradicionales, abordando el siguiente problema: ¿cómo un cambio institucional (implantación de los Puntos de la Cultura) interacciona con el campo de la producción artística (manifestaciones artísticas de la tradición verbal, vinculadas con estos Puntos)? Aunque estudiamos el campo de la producción, buscamos hacer un análisis sistémico, puesto que hay una relación dialéctica entre las esferas de la producción, de la circulación y de el consumo de los bienes simbólicos, incluyendo el arte (BOURDIEU, 2003).

Acercarnos a este problema central nos remete a otros problemas: ¿El proyecto Puntos de Cultura, al introducir tecnologías desarrolladas por la industria cultural no estaría fortificando la ideología de esta industria en estas comunidades? O es más una actitud antropofágica que *espertalhonamente* utiliza éstos medios para conservar y difundir mínimamente sus valores? Si los medios de comunicación de masas ya actúan agresivamente en la desintegración de los valores culturales, históricos, morales, éticos y estéticos de nuestra gente, ¿no es función de un gobierno de izquierda democratizar los mismos medios usándolos como arma contra-ideológica? ¿Eso es posible? ¿Cuáles los riesgos en los que se incurre?

A partir de esos cuestionamientos establecemos cinco objetivos:

- a) Entender cómo la implantación de los puntos de la cultura interactúan con las manifestaciones artísticas de tradición oral;

- b) Investigar las relaciones entre el Ministerio de la Cultura, las instituciones gestoras y las manifestaciones artísticas vinculadas con los puntos de la cultura;
- c) Identificar cuáles son las concepciones de la cultura y el arte que sirvieron como parámetros de la elaboración e implantación del Programa Cultura Viva del Ministerio da Cultura, concretamente identificar las concepciones de arte y cultura tradicionales;
- d) Analizar cómo las acciones institucionales, condicionadas por esas concepciones se articulan con las manifestaciones artísticas de tradición oral;
- e) Analizar las relaciones entre las manifestaciones artísticas de tradición oral y las nuevas tecnologías digitales de producción, registro e difusión de la cultura introducidas en la implantación de los Puntos de Cultura, en el dice respecto a posibles alteraciones nos contenidos/formas de tales manifestaciones;

4.3 Resultados

Aunque en el ámbito conceptual hay convergencias entre las elaboraciones teóricas más a la izquierda sobre el arte y las formulaciones conceptuales del Programa Cultura Viva, fue necesaria una investigación en el campo para verificar si tales formulaciones guían la vida cotidiana de los Puntos de cultura. Seguidamente presentamos los resultados de uno de los puntos de cultura investigados.⁵⁸

⁵⁸ Para la tesis serán presentados, de forma similar, los resultados de la investigación cualitativa en los seis puntos investigados.



El Ponto de Cultura Centro de Cultura Caiçara da Barra do Ribeira está mantenido por la ONG Asociación de jóvenes de la Jureia, en Iguape/Juréia, extremo sur del litoral de la provincia de São Paulo, casi con frontera con la región sur del Brasil. En esta región existe un resto de selva tropical, llamada en Brasil de Mata Atlántica. Esta floresta es un bioma que existía en todo litoral brasileño y es un ecosistema con clima tropical y subtropical y con una de las mayores biodiversidades del planeta. Fue la segunda mayor floresta tropical en América del Sur, pero, en función de su deterioro está hoy muy reducida. Su área original era 1.290.692,46 km², actualmente solo existe 95.000 km², el 7,5 % de su área original. Además, lo que aún existe de selva es muy fragmentado. A pesar de ser considerada como uno de los cinco ecosistemas más importantes del mundo, es una de las florestas tropicales más amenazadas. La Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura) consideró, en 1999, las Reservas de Mata Atlántica del sudeste de Brasil como uno de los sitios del patrimonio natural de la humanidad.

Entre los pocos fragmentos de Mata Atlántica que continua existiendo, hay uno que se encuentra en la provincia de São Paulo, en tierras de los municipios de Peruíbe, Iguape, Miracatu e Itariri. Debido su importancia, en 1987 fue creada la Estación

Ecológica de la Juréia-Itatins, una unidad de protección integral que debe “asegurar la integridad de los ecosistemas y de la fauna y flora en ellas existentes, para su utilización para fines educativos y científicos”.⁵⁹ La alteración ocurrió por presión de grupos ambientalistas ante los planes de construir dos centrales nucleares y complejos turísticos en la región. Desde entonces, las 332 familias que habitaban en esta área, viviendo de la agricultura de subsistencia, del gestión de recursos naturales y de la pesca, dejaron de tener permisión para ocupar aquellas tierras⁶⁰, ya que por la legislación brasileña, este tipo de unidad de protección no permite la presencia de familias viviendo en el área protegida. La familia Prado es una de las 332 familias que tuvieron que salir de la región. Hoy casi todos los diez hijos de la señora Nanci do Prado, 73 y del señor Onésio do Prado, 80, viven en ciudades, por miedo de las multas ambientales y por la falta de trabajo.

En abril de 1998, más de diez años después de creada la Estación Ecológica, fue fundada la Asociación de Jóvenes de la Juréia, teniendo como núcleo central los hermanos “do Prado”. La asociación posee, como algunas de sus finalidades rescatar y mantener viva la tradición Caiçara.⁶¹ Para alcanzar sus objetivos implantaron el Centro de Cultura Caiçara de Barra do Ribeira. Entre las actividades del Centro, se ofrecen talleres de música (viola y rabeca), danza de fandango⁶², construcción de instrumentos

⁵⁹ Ley Estadual Nº 5.649/87, São Paulo.

⁶⁰ Fabíola Munhoz, revista Caros Amigos, <http://carosamigos.terra.com.br/>, en 05/05/2010.

⁶¹ Caiçara es una palabra de origen tupi - lengua indígena brasileña - que se refiere a los habitantes de algunas zonas del litoral Brasileño. Las comunidades caiçaras son fruto de la mestizaje entre los indígenas, colonizadores portugueses y negros, ocupando la área situada entre el sur del litoral de la provincia de Paraná y el sur del litoral de la provincia de Rio de Janeiro. Esas comunidades están asociadas a la pesca artesanal, la pequeña agricultura, la artesanía y el *extrativismo* vegetal y poseen un conocimiento profundizado sobre los ambientes en que viven, danzas y músicas y vocabulario propios.

⁶² El fandango es un género musical y coreográfico de origen ibérico, que en el sur y sudeste del Brasil está asociado al modo de vida de las comunidades caiçaras. Las fiestas donde se toca y se baila el fandango casi siempre estuvieron vinculadas a las organizaciones de los trabajos colectivos, donde el organizador ofrece a los ayudantes voluntarios un fandango, un baile con

musicales y confección de artesanía caígara. En 2004, el centro fue seleccionado por el Programa Cultura Viva do Ministerio de Cultura, pasando a ser un Punto de Cultura. Actualmente más allá de los talleres promueve la manutención de la cultura indígena local por medio de la investigación del campo y de registro audio-visual.

El proceso de implantación del Punto de Cultura fue un proceso que presentó varios desafíos. La presidenta de la Asociación afirma:

a gente achou muito complicado, falou na quantia do dinheiro, né, a gente falou nossa, vai ser complicado. Na verdade nem todo mundo entendeu no começo como seria dividido, assim o que seria gasto, ai depois que foi...a gente achou que o dinheiro daria pra fazer tudo, mas não deu, no caso, saiu muito mais caro do que a gente imaginou. A reforma aqui. Mas no começo a gente imaginou que ia dar. A maquete, que foi vista, (...) eu pelo menos imaginei que ia ficar daquele jeito logo no começo, né? Aí quando viu que não conseguiu foi meio uma decepção assim. Agora tem que correr atrás de outros projetos, né?⁶³

Los miembros de la entidad son de un pequeño pueblo, de origen rural y que no estaban acostumbrados a trabajar con tanto dinero. También no tenían muchas experiencias con planeamiento presupuestario, con las reglas de la burocracia estatal y no tenían también la exacta dimensión del trabajo que exige la construcción de una obra con las dimensiones y características que el proyecto que su sede indicaba. Tal proyecto fue donado por arquitectos voluntarios que proponían una concepción ecológica de alto coste y de difícil ejecución. La falta de experiencia, la esperanza de la llegada de

comida.

⁶³ Nosotros pensamos que sería muy complejo, era mucho dinero, pensamos que iba a ser difícil. En verdad, ni todos entendieran inicialmente cómo se dividirían los recursos, en qué sería gastado. Pensamos que los recursos darían para hacer todo, pero no, en el caso de la reforma (de la sede) salió mucho más caro de lo pensado. La maqueta, cuando miré, imaginé que iba quedar de aquella manera, luego en el inicio. Cuando vimos que no sería posible fue un poco decepcionante. Ahora tenemos que buscar otros proyectos. (Marli de Souza, presidente de la Asociación de Jóvenes de la Juréia, entrevista concedida en febrero de 2009)

recursos públicos en abundancia y la presentación de un proyecto arquitectónico osado generaron unas elevadas expectativas y una posterior frustración. En verdad, la estructura física de la asociación aún es precaria. Ellos, por ejemplo, tienen recursos para comprar equipamientos, todavía no tienen espacio físico adecuado para montar el centro de informática, previsto para los Puntos de Cultura. A pesar de la frustración inicial existe el reconocimiento de que los recursos liberados por el Ministerio de la Cultura fueron elevados. Aún, según la presidente de la Asociación,

(...) foi legal que veio dinheiro pra muito mais coisa, né? Não foi só pra construção, agora veio , vai vir a ultima parcela, tem dinheiro pra lixa, tinta, que era uma despesa da gente mesmo, a gente trabalhava e tinha que tirar 30% da associação e essa parte de água e luz tinha que ficar pra lixa, tinta, outras coisas, e são tudo coisas que são caras. Agora a gente pode contar com isso, por enquanto, né? Sabe que conta com esse dinheiro, ta comprando , estocando, pra ajudar mais tarde, né? Pra não ter que tirar do bolso da gente pra ta comprando essas coisas.⁶⁴

Económicamente, más allá de los recursos del Programa Cultura Viva el Centro de Cultura Caiçara es mantenido por la venta de artesanía, principalmente en madera. Hay grandes encomiendas de artesanía con formas de la flora y fauna de la Mata Atlântica.

La participación en la toma de decisiones no es elevada. Fuimos informados de que varios miembros de la Asociación cambiarán de ciudad para procurar trabajo y ahora no participan en muchas actividades. Las personas que viven en Barra da Ribeira y que son de la familia *do Prado* tienen una participación más activa. Sin embargo, han

⁶⁴ (...) fue guay, llegó dinero para muchas cosas, no fue sólo para construcción. Ahora va a venir dinero de la última parcela. Hay dinero para lija, tinta, que eran despendios nuestros. Trabajábamos y 30% era para la Asociación pagar agua, electricidad y materiales para los talleres, que son cosas caras. En este momento podemos contar con recursos para los materiales, por ahora. Estamos comprando y almacenando para ayudar más tarde. Para no tener que sacar de nuestros bolsillos. (idem)

tenido dificultades para involucrar a gente nueva en los procesos decisorios y en la actividades. Para Marli, las personas del pueblo no dan mucha importancia para la Asociación. Ella afirma que tal vez sean celos.

(...) porque a associação é uma das únicas por aqui que vai pra frente, muito procurada, já passou varias vezes na Globo, saiu em varias revistas, então eles acabam meio ficando enciumado. Mas... não tem muita procura pra tá se associando não, através da dança, acho que tem mais. Não sei por que não tem muita procura, mas quando tem um curso, a gente avisa, comunica, acaba vindo umas pessoas, daqui, de outras comunidades vizinhas também.⁶⁵

Marli y otros miembros de la asociación creen que la consolidación del Punto de Cultura podrá aumentar la divulgación, el conocimiento sobre el proceso de trabajo y en consecuencia aumentar la participación comunitaria.

Cuando preguntada sobre la relación entre la cultura tradicional caiçara y las nuevas tecnologías digitales, la presidenta dice que las dos cosas son importantes: la cultura tradicional y las tecnologías modernas.

(...) esse negócio de lan house já é uma modernidade que chegou e acabou ficando. Mas é uma coisa que eu acho legal assim, é uma coisa que você aprende muito, né? Acaba aprendendo muita coisa, você vai na internet, nunca imaginei poder ver coisas de outros países, outros lugares, esse tipo de cultura você acaba aprendendo muito ali. Mas também acho que você não pode deixar de lado isso, né? Igual o pessoal que vai lá, gosta muito de ficar lá, conversando com outras pessoas. Mas a maioria que vai lá também é molecada que gosta de surfar, que passa o dia inteiro na praia surfando depois a noite vai pra lan house. A maioria são assim. Acho que fica nos dois, não

⁶⁵ (...) por que la asociación es una de las únicas cosas por aquí que va adelante, es muy procurada, ya fue vehiculada en Rede Globo (mayor canal de tv de Brasil), en varias revistas, entonces ellos se ponen un poco celosos. Más... no hay mucha procura para asociarse. A través de la danza, creo que hay más. No sé porque no hay mucha procura, más cuando hay un curso, nosotros informamos, siempre viene unas personas de aquí y de otras comunidades vecinas también. (Ídem)

esquece um pouquinho de ser caiçara mas também não deixa de lado essa internet, essa modernidade. Eu acho legal, acho que não pode também só ser caiçara e esquecer também que o tempo ta avançando, ta mudando, também não vai ficar aquele caiçara sem saber de nada que ta acontecendo no mundo.⁶⁶

Todos miembros de la asociación entrevistados resaltaran la importancia de internet como medio de comunicación y articulación política, como posibilidad de atraer más jóvenes para el punto de cultura y para la valorización de la cultura caiçara y como herramienta educativa. Un joven maestro artesano que construye rabeca (un tipo de violín rustico) afirmó que usa la red internet para investigar y perfeccionar su técnica de construcción y mejorar la sonoridad del instrumento.



Figura 1 Construcción de instrumentos en la sede de la Asociación de Jóvenes de la Juréia.

⁶⁶ (...) ese negocio de locutorio ya es una modernidad que llegó y al final está quedando. Más, es una cosa que creo que es buena, la gente aprende mucho. Así se aprende muchas cosas. Nunca imaginé poder ver cosas de otros países, otros lugares, ese tipo de cultura tú aprendes mucho allí, en internet. Pero, también creo que tú no puedes dejar de lado eso (la manera de ser caiçara). Las personas les gustan mucho quedar allí en el locutorio, hablando, pero, la mayoría que van son jóvenes que les gustan el surf, que pasan todo el día en la playa haciendo surf y después, a la noche, van al locutorio. La mayoría son así. Creo que queda con los dos, no olvida un poco de ser caiçara, pero también no deja de lado ese internet, esa modernidad. Yo creo que es guay, creo que no se puede también solo ser caiçara y olvidar que el tiempo está avanzando, está cambiando. No va quedar aquello caiçara sin saber de nada que está aconteciendo en el mundo. (Ídem)

Cuando cuestionada sobre los principales problemas en la relación con Ministerio de Cultura, Marli resalta la dificultad de comunicación y la burocracia.

Eu acho que a comunicação. Tem muita coisa que a gente acaba sabendo muito tarde, em tudo. Até mesmo em convite, veio convite pra gente participar tanto em São Paulo quanto em Brasília, de várias coisas que tem lá, e quando chega aqui, já tinha acontecido. Ou tava pra acontecer no outro dia, então fica difícil, você se programar quando chega muito em cima da hora. E também acho assim, muita burocracia, tem muita coisa que você não entende, pra conseguir implantar, conseguir fazer. Acho que não tem uma pessoa direto, pra você estar perguntando (...). Não sei explicar, não sei se porque é longe... mas acaba dificultando a comunicação. Mesmo hoje em dia com internet, mas mesmo assim fica difícil.⁶⁷

O Centro de Cultura Caiçara fue el primero Punto de Cultura que visitamos en nuestro trabajo de campo y la experiencia fue sorprendente. Constatase que a pesar de los obstáculos y de la simplicidad de la gente hay una gran seriedad en relación a su lucha para volver a su tierra, mantener su cultura, su identidad y también mucho cuidado en la utilización de los recursos públicos. Este dinero está en buenas manos. Manos callosas de caiçaras, de sonrisas sinceras. Gente simple y arrojada, valiente y sensible. Seria en los compromisos y alegre en la esencia. Tornarse Punto de Cultura es un reconocimiento de su lucha y trabajo y es una manera de legitimar sus valores, creencias y derechos. El hecho de ser Punto de Cultura, además de mejorar las

⁶⁷ Yo creo que es la comunicación. Hay cosas que sabemos muy tarde, en todo. Hasta mismo invitaciones. Fuimos invitados para ir a São Paulo, a Brasília, participar de actividades, pero cuando llega las invitaciones, las actividades ya habían acontecido, o estaban para acontecer un día después, entonces queda difícil asistir cuando la invitación llega pasada de la fecha. También hay mucha burocracia, hay muchas cosas que nosotros no entendemos, para conseguir implantar, conseguir hacer. Creo que no hay una persona específica para informar, quitar las dudas (...) No sé explicar, no sé si es porque aquí es muy lejos y esto acaba dificultando la comunicación. Mismo hoy con Internet, mismo así es difícil. (Ídem)

condiciones materiales de producción cultural, actúa en la autoestima – esencial para el ejercicio de la ciudadanía - consolidando y ampliando el orgullo de ser caiçara.



Figura 2 Estación Ecológica da Juréia

Durante la investigación de campo hemos podido observar que, a pesar de las dificultades encontradas, la implantación de los seis puntos de cultura actúa de forma positivamente transformadora - simbólica y materialmente - en el contexto social en que están localizados.

En las relaciones entre el Ministerio de Cultura y las instituciones gestoras de los puntos de cultura dos aspectos destacan, tanto por los representantes consultados del Ministerio de Cultura, como por los dirigentes de los puntos. El primero sugiere una cierta frustración con la gestión del Programa Cultura Viva. La burocracia que es necesaria para la tramitación de proyectos, primero, y para justificar los gastos,

después, tiene difícil asimilación por parte de los grupos cuyos proyectos fueron seleccionados. Los retrasos en los ingresos de las partidas presupuestadas consecuencia de no haber justificado los ingresos de los primeros años muchas veces obstaculizaran la aplicación de los plan de trabajo, dificultando con ello alcanzar las metas y expectativas de las personas implicadas con la ejecución de los proyectos, la coordinación del Punto de Cultura Viva y el desarrollo de las comunidades.

El segundo aspecto que destacó fue el reconocimiento- a pesar de las dificultades de la gestión - de la importancia del Programa Cultura Viva como un estímulo para el mantenimiento y la ampliación de los trabajos desarrollados. Más allá de los recursos financieros que generalmente no llegaban para esos grupos, el hecho de ser un punto de cultura opera en la autoestima, es una forma de legitimidad en relación a la Comunidad en la que se insertan. Otro punto positivo es el aprendizaje, fruto de la relación con gente la de otros puntos de cultura y del propio Ministerio, aprendizaje que pasa a convertirse en ganancia política, en poder.

Análisis de los datos que se llevó a cabo hasta ahora nos dice que, con respecto a los aspectos económicos, hay una variedad de situaciones. Algunos puntos pasan por muchas dificultades financieras, con impactos significativos sobre las actividades programadas, mientras que otros están ganando un poco más de autonomía. Las estrategias de recaudación de fondos varían, pasando principalmente por participación en convocatorias públicas, financiación a través de las ONG y, en algunos casos, por la venta de productos.

Políticamente, sigue existiendo una gran centralización en la toma de decisiones. En la mayoría de los casos la participación de la Comunidad está limitada a las actividades realizadas en el punto, sin participar en la definición de lo que debe hacerse y cómo hacerlo. En algunos casos, a pesar del discurso expresando el deseo de una

mayor participación, la práctica parece todavía demostrar cierta tendencia patrimonialista.⁶⁸

Los datos sugieren una interesante relación entre las artes tradicionales y las nuevas tecnologías digitales, producción, registro y difusión, que se introdujo con la implementación del Programa Cultural Viva. Dichas tecnologías causan ciertos encantamientos en los más jóvenes, llevándolos a un mayor acercamiento con manifestaciones artísticas tradicionales.

Parece que hay un proceso de seducción que incrementa la relación entre jóvenes y maestros mayores, al final, muchos equipos están disponibles porque existe el Punto de Cultura, y el punto existe como reconocimiento de la labor de los maestros. Al mismo tiempo hay una satisfacción entre los maestros al darse cuenta del interés despertado en los más jóvenes. Un caso ejemplar, es el de la Aldea Nueva, una tribu indígena, donde una joven tomó espontáneamente el trabajo de rescate y difusión de las tradiciones de los indígenas Krahô's, junto a los niños de la aldea, después de participar en la grabación de un CD producido por el Punto de Cultura.⁶⁹

Todo indica que también hay un impacto considerable en la producción artística, fruto de intercambios con otros maestros, con los investigadores, artistas de otros campos de producción y el acceso a una vasta extensión de informaciones que la informática, sobretudo la red internet, permite.

4.4 Discusión

Retomando una discusión hecha anteriormente debemos recordar que la importancia del arte para el desarrollo humano (SAUNDERS, 1997), apuntada en el

⁶⁸ Ver Faoro (2002)

⁶⁹ A Aldeia Nova fica ao norte de Tocantins, divisa com o Maranhão e é contemplada com as atividades do Ponto de Cultura Viva Timbira.

primero artículo, sirve como justificación para su adopción como objeto de política pública. Bales y Pinnavaia (2001) demuestran que la financiación pública de las artes es cualitativamente diferente de su financiación con fuentes privadas. En Brasil, la política cultural en el ámbito federal, en los años ochenta y noventa, estuvo marcada por la financiación de acciones culturales vinculadas, no solamente al interés de la filantropía privada, más también al interés de empresas privadas que no tienen carácter filántropo. Según Emir Sader (2009), un empresario escribió en un artículo para un periódico en la década pasada,

saudando que, na sua opinião, “eles (os empresários) passaram a definir o tipo de cultura que se faz no país”. A retirada do Estado do fomento, da criação e do acesso à cultura deixou nas mãos dos empresários privados o poder de destinar os recursos – que deveriam pagar como imposto ao Estado – conforme seus critérios e conveniências.⁷⁰

Cabe recordar que en Brasil la leyes federales de incentivo a la cultura basadas en la renuncia fiscal permiten la deducción integral de la donación en el impuesto a pagar y, en algunos casos, la reducción es más grande que la donación realizada a los proyectos, a diferencia de otros países donde el incentivo fiscal es solamente para no pagar impuestos sobre los recursos privados destinados a proyectos culturales. Así una ley que debería incentivar la cultura nacional se consolidó en la práctica como política de gobierno a favor “de las estrategias de marketing de grandes empresas privadas, con coste cero para ellas y enormes daños a los recursos para las políticas sociales y culturales del Estado”. (Sader, 2009, p. 7).

⁷⁰ saludando que, en su opinión, “ellos (los empresarios) pasaran a definir el tipo de cultura que se hace en el país”. La retirada del Estado del fomento, de la creación y del acceso a la cultura dejó en las manos de los empresarios privados el poder de destinar los recursos – que deberían pagar como impuesto al Estado – conforme sus criterios y conveniencias”.

Las afirmaciones de Bales y Pinnavaia son muy evidentes en el caso brasileño y se suman a muchas críticas elaboradas por la izquierda Brasileña en las dos últimas décadas. Al asumir el gobierno federal la izquierda parece buscar, con el Programa Cultura Viva, garantías de apoyo a varias actividades críticas sin grandes intereses mercadológicos, que probablemente nunca atraería a la filantropía privada. Esto puede ocurrir porque la financiación del Programa se realiza a través de recursos de fondos públicos advenidos del presupuesto federal.

A su vez, DiMaggio (1986) apunta como objetivos de la política cultural para las artes la conservación, el acceso, la innovación (con pluralismo y diversidad) y la participación. Para él el gobierno debería ser responsable de identificar los valores que otros sectores no quieren financiar, animar el apoyo de fondos y financiar programas vinculados a estos valores. Entendemos que, al menos en el plano conceptual, el Programa Cultura Viva opera en este sentido. En el que se refiere a las culturas tradicionales, nuestro objeto de análisis, la Revista Cultura Viva observa que:

Uma outra parcela das organizações sociais que, inclusive, tem respondido de forma original e imediata aos apelos do Cultura Viva, é vinculada às comunidades tradicionais e às iniciativas não propriamente de caráter reivindicatório definidas, como aquelas organizações das comunidades quilombolas, indígenas, de ritmos e danças tradicionais e populares como a capoeira, etc. Se por um lado, o “estar à margem” imunizou suas organizações dos dilemas dos movimentos sociais tradicionais, preservando sua fluidez e agilidade, por outro, guetizou-os e apartou-os de um movimento de mudanças mais largo. Sem o diálogo com o entorno, muitos desses movimentos não se renovaram e permaneceram escondidos e ensimesmados. Convenientemente classificados na categoria folclore ou, ainda, como movimentos populares, permanecem inacessíveis e incompreensíveis a outros setores sociais, que muito têm a aprender com a leveza e a descomplicação de suas formas organizativas e com a dialética tradição-invenção que caracteriza suas ações. É, portanto, nesse sentido que o Cultura Viva busca articular tradição, memória e ruptura.⁷¹

⁷¹ Otra parte de las organizaciones sociales que inclusive ha contestado de manera original e

4.5 Conclusión

El Programa Cultura Viva significa un cambio institucional de peso en el ámbito del Ministerio de la cultura y la implantación de los Puntos de Cultura, a pesar de las dificultades de gestión, trae resultados positivos como un ejemplo de política pública para las manifestaciones artísticas tradicionales. A través de la estimulación y la consolidación de espacios públicos no estatales, el programa permite una mayor democratización de los recursos públicos y del ejercicio de la diversidad cultural que caracteriza a nuestro país.

Para mejorar el Programa Cultura Viva, es necesario asesorar y estimular los Puntos de Cultura en búsqueda de la sostenibilidad financiera y del incremento de la participación de la comunidad involucrada en los procesos de toma de decisiones. La construcción de procesos de gestión que lleve en cuenta las características específicas de estos grupos sociales y la eliminación de obstáculos burocráticos, es importante para no generar frustraciones y aprovechar su tiempo y energía de los grupos para el trabajo de producción artística.

Creemos que las acciones en ese sentido estimularon los grupos sociales para asumieran varias directrices del programa, que a menudo no son incorporadas, porque el programa es considerado muchas veces por los grupos subvencionados solamente

inmediata a los reclamos del programa Cultura Viva, está vinculada con las comunidades tradicionales y las iniciativas no propiamente de carácter reivindicativo, como esas organizaciones de las comunidades quilombolas, indígenas, de ritmos y danzas tradicionales y populares como la capoeira, etc. Si por una parte, “estar al margen” inmunizó sus organizaciones de los dilemas de los movimientos sociales tradicionales, preservando su fluidez y agilidad, por otra, los *transforman en getos* y los separan de un movimiento más amplio de cambios. Sin el diálogo con el entorno, muchos de estos movimientos no se renovaron y permanecieron ocultos y absorbidos en sí mismos. Clasificado convenientemente en la categoría de folklore o, aún, como movimientos populares, siguen siendo inaccesibles e incompresibles a otros sectores sociales, que mucho tiene que aprender con la levedad y la simplicidad de sus formas organizativas y con la dialéctica tradición-invenición que caracteriza sus acciones. Es, por lo tanto, en esta dirección que el Cultura Viva busca articular tradición, memoria y la ruptura.

como un medio de recaudación de fondos. Creemos que las ideas subyacentes en el programa indican formas innovadoras de relación entre el estado, el arte y la sociedad, para procesos de movilización y articulación y para el ejercicio de la ciudadanía cultural. Estas concepciones pueden y deben ganar corazones y las mentes de los diversos actores involucrados en la implementación de los Puntos de Cultura, extrapolando así la visión utilitarista del programa como simple financiador.

Los datos de la investigación demuestran que la implantación de los Puntos de Cultura provoca fuertes impactos sobre las formas y el contenido de las manifestaciones artísticas tradicionales. Uno de estos impactos es contribuir a los procesos de cambio, de innovación y renovación que a su vez actúa como elemento que oxigena tales manifestaciones. Ayuda en las dinámicas que mantienen tales manifestaciones vivas en los cuerpos y en las almas de las personas. Por lo tanto, las manifestaciones artísticas populares en Brasil merecen sobrevivir, y los gobiernos deben preocuparse de con la arte tradicional.

5 Conclusión general

Al no percibir la existencia de homologías entre los campos restringidos del arte y el campo político, la izquierda tiene dificultad en la elaboración e implementación de políticas culturales más progresistas. Según la perspectiva de la izquierda es necesario tener claro que las políticas públicas de la cultura generalmente son mecanismos de promoción de la distinción socio-cultural, siendo importante actuar explicitando su carácter segregacionista. Por ello es importante la incorporación de las artes tradicionales como objeto de políticas públicas, ya que ellas pueden oxigenar y al mismo tiempo perturbar los campos restringidos del arte.

Desde el punto de vista jurídico e institucional, en el área de la cultura hay

actualmente en Brasil muchas contradicciones e interesantes perspectivas. Los marcos jurídicos en Brasil siempre estuvieron vinculados a los intereses de una élite, a través de una perspectiva patrimonialista articulada a un estamento burocrático. Históricamente la estructura y funcionamiento del Estado Brasileño negó la inclusión social. El ejercicio de grupos de izquierda en el poder ejecutivo federal hará más perceptibles los límites y las contradicciones del Estado. Crises y contradicciones que están permitiendo avances, principalmente en relación a la autonomía, la descentralización y la posibilidad de implantación de un Sistema Nacional de Cultura, con instancias democráticas de tomas de decisión, presupuestos fijados en ley y garantizados por Ayuntamientos, Provincias y Gobierno Federal. El modelo jurídico/institucional que se intenta implantar en Brasil, considerado como una alternativa a los modelos más tradicionales, puede ser resultante de tres factores: la historia reciente del país y del grupo político que está en el gobierno central, la falta de tradición y su historia mestiza y la carencia de recursos que promueve la creatividad. Todavía, estos aspectos, por un lado, posibilitan desarrollar una cierta originalidad en la formulación de la estructura jurídica en relación a la cultura, por otro puede también enflaquecer la institucionalización de las políticas de cultura, pues a pesar de los avances obtenidos, aún no tenemos una política de Estado.

Aun así, en este contexto está siendo posible implantar programas con un perfil más a la izquierda, como es el caso del Programa Cultura Viva, que puede ser visto como un instrumento de política cultural para el apoyo de las manifestaciones artísticas tradicionales. A pesar de los problemas de gestión durante su proceso de implantación, de los retrasos en la disponibilidad de los recursos, de las dificultades de viabilidad financiera de los puntos de cultura y de consolidación de unos espacios de toma de decisiones democráticos y eficaces, de la lógica burocrática que impera en las relaciones

con el Estado, a pesar de todo eso, la concepción e implantación del programa indican formas innovadoras de relación entre el Estado, el arte y la sociedad. Esas articulaciones innovadoras entre Estado, arte y sociedad son muy perceptibles en el ámbito de Programa Cultura Viva, en relación a las manifestaciones artísticas de tradición oral.

El arte tradicional tiene una función social, es la base el imaginario popular y se refieren a otros aspectos de la vida social de las comunidades. En ese tipo de manifestaciones la fuerte relación entre la naturaleza y la cultura, lo imaginado y lo real, muertos y vivos, crea una lógica que difiere de la lógica racionalista, en la que predominan los intereses del capital. Hay, en las fiestas populares un distanciamiento de cierto individualismo tan presente en la actualidad. Es otra lógica donde entran las solicitudes de "protección mágica contra un mundo que, a diferencia de lo que asegura el credo burgués, no es ni lineal, ni racional [...] porque las fiestas niegan el poder del mercado, del dinero, y de la racionalidad capitalista que construye los precios y el mundo" (da Mata, 1997).

Por último, consideramos que el Programa Cultura Viva puede y debe contribuir con la consolidación y la difusión de la riqueza y de la complejidad de nuestra producción artística a un público más amplio. Debe contribuir para valorizar el sentido del arte tradicional, no como algo congelado en el tiempo, fosilizado o como un conjunto de elementos dispersos que serán recolectados - ignorando sus contextos - y utilizados por otros campos del arte. El arte tradicional debe ser comprendido como algo vivo, dinámico y contradictorio. Como manifestación estética y como una forma de expresión de las complejas redes simbólicas vinculadas a los modos de vida de estas comunidades. Como resultado y cómo motor de nuestro mestizaje que es capaz de impactar de manera tan decisiva esta gama enorme de manifestaciones artísticas actuales.

Referencias Bibliográficas

- ARGAN, G. C. e FAGIOLO, M. (1994). *Guia de história da arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa.
- ASSUNÇÃO, J. P. A. (1995) *Chama Viva Verequete: trajetória Artística e vicissitudes*. Trabalho de conclusão do curso de História da UFPA, Belém, PA, Brasil. Disponível en: <<http://www.ufpa.br/projetomegam/anais/Grupo02.pdf>> [10 de outubro, 2006].
- BALES, C. and PINNAVAIA, S. (2001) *Art for more than art's sake*. A New era for Nonprofits.
- BITTAR, J. (org.) (1992). *O modo petista de governar*. caderno especial de Teoria e Debate. São Paulo: Partido dos Trabalhadores, Diretório Regional de São Paulo.
- BOBBIO, N. (2001). Direita e Esquerda: Razões e significados de uma distinção política. São Paulo. Ed.UNESP.
- BORJA, J. (1987). *Descentralización y participación ciudadana*. Instituto de Estudios de Administración Local.
- BOURDIEU, Pierre (1987). *A economia das trocas simbólicas*, 2ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1989). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertran.
- _____. (1983). *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- BRANDÃO, C. R. (1982) *O que é Folclore*. São Paulo: Brasiliense.
- BRANDÃO, G. M. (2007). *Linhagens do pensamento político brasileiro*. São Paulo: Adelardo e Rothschild Ed.
- CABALLERÍA, M. (2000). “Autonomía de la Cultura y acción de los poderes públicos: modelos organizativos”. I Congreso Iberoamericano de Derecho de la Cultura. Madrid.
- _____. (1998) *Estado y Cultura. La función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*. Madrid.
- CANCLINI, N. G. (2007). *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras.
- _____. (1979) *A produção simbólica; teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (2000). *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP.
- _____. (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba.
- CÁRDENAS GRACIA, J. (1996). *Una constitución para la democracia*. México: UNAM.

CARVALHO, M. (2008). Ministério da Cultura estuda alterações na Lei Rouanet. Recuperado em 22 de maio de 2008, de http://www.direitoacomunicacao.org.br/novo/content.php?option=com_content&task=view&id=3337

CARVALHO, S. e RODRIGUES M. A. (2008). *O negócio da cultura - Folha de São Paulo*. Recuperado em 10 de abril de 2008, de <http://www.conteudocultural.com.br/cultural.php?categoria=10&id=42>

COELHO, T. (1997). *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras.

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. (1998). Brasília. Recuperado em 3 abril 2008, de http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm

DA MATA, R. (2003). *A casa e a rua*. São Paulo: Rocco.

_____. (1998). A Mensagem das Festas: Reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira. *Revista Sexta Feira*. São Paulo, 2, 2003, n. 2, ano 2, p. 62 – 82.

_____. (1997). *Carnavais malandros e heróis*. São Paulo: Rocco.

_____. (1987). *Relativizando*. São Paulo: Rocco.

Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005 (2005). Institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC do Ministério da Cultura, e dá outras providências. Brasília, DF, Brasil. Recuperado em 20 de maio de 2008, de <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-5520.pdf>

Decreto nº 6.226, de 4 de outubro de 2007 (2007). Institui o Programa Mais Cultura. Recuperado em 20 de maio de 2008, de <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-6226.pdf>.

DiMaggio, P. J. (1986). Can culture survive in the marketplace? In P. J. DiMaggio (Ed.), *Nonprofit Enterprise in the Arts* (pp. 63-92). New York: Oxford.

_____. and Useem, M. (1978). Cultural property and public policy: Emerging tensions in government support for the arts. *Social Research*, 45, 256-389.

FAORO, R. (2001). *Os donos do Poder*. São Paulo: Editora Globo.

FERREIRA, K. P. (2005) *Políticas Públicas e Sistema das Artes*. Londrina: EDUEL.

FERREIRA, M. N. (1995) *A Comunicação (Des)Integradora na América Latina :Os contrastes do neoliberalismo*. São Paulo: Edicon.

FERREIRA, M. N. América Latina: Globalização e Cultura. Extraprensa, *CEBELA*-São Paulo, v. 5, n. III, p. 6-7, 1995.

- Frey, B.S. (1999). State support and creativity in the arts: some new considerations. *Journal of Cultural Economics*, 23, 71-85.
- GARCIA, M. A. B. (1991). Considerações sobre o sistema das artes plásticas. *Porto Arte*, Porto Alegre, v.2, n. 3, p.26-34.
- IANNI, O. (1988). *Dialética e Capitalismo*. 3. ed. Petrópolis : Vozes.
- Lei Estadual Nº 5.649/87* (1987) Cria Estação Ecológica Juréia-Itatins, e dá outras providências. São Paulo, SP, Brasil.
- Lei nº 8.028, de 12 de abril de 1990* (1990). Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios, e dá outras providências. Brasília, DF, Brasil. Recuperado em 5 de abril de 2008, de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8028.htm
- Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992* (1992). Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. Brasília, DF, Brasil. Recuperado em 5 de abril de 2008, de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8490.htm
- Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991* (1991). Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF, Brasil. Recuperado em 10 de abril de 2008, de <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/lei-8313-de-1991.pdf>
- Manifesto do Partido dos Trabalhadores in GADOTTI, M. e PEREIRA, O. (1989). *Pra que PT; origem, projeto e consolidação do Partido dos Trabalhadores*. São Paulo: Cortez.
- Ministério da Cultura. (2006). Relatório da Primeira Conferência Nacional de Cultura, anexo I. Brasília, DF.
- MARTIN REBOLLO, L. (2000). Cultura y derecho (perspectiva europea y perspectiva estatal). En *El derecho administrativo en los umbrales del Siglo XXI*. Valencia: Tirant Lo Blanch
- MUNHOZ, F. (2010). Divergências de projetos aceleram destruição da Jureia. *revista Caros Amigos*. Recuperado em 05/05/2010 de <http://carosamigos.terra.com.br/>,
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. (2005) *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1996) *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- PETERSON, R. & Berger, D. (1975). Cycles in Symbolic Production: The case of popular music. *American Sociological Review*, 40, 158-173.
- _____. (1997) *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

_____. (2005) In search of authenticity. *Journal of Management Studies* 42(5), 1083-1098.

_____. (1990). Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. *Popular Music*, Vol. 9, N.1, 97-116

PADROS REIG, C. (2000). *Derecho y Cultura. Prontuario elemental para estudiantes de Humanidades*. Barcelona: Atelier.

Programa de Governo para a Terceira Gestão da Administração Popular em Porto Alegre - 1997/2000 (1996). Porto Alegre, PT/PPS/PCB.

_____. (2002). “El Instituto Catalan de Industrias Culturales. Un nuevo modelo de gestión pública cultural” *AEDON, Revista de arte y Cultura on line*. Bologna.

RIBEIRO, D. (1995). *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras.

RICHTER, I. M. (1999). Ensino Aprendizagem da Arte/ Linguagens Visuais. *Anais do X Encontro Nacional da ANPAP -Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. O Estado da Pesquisa em Arte. (Volume II)*. São Paulo, SP, Brasil.

SANTAELLA, Lúcia. (1995). *(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo*. 3. ed. São Paulo: Cortez.

SADER, E.(2009). Viagem ao Brasil “dês-silenciado, en *TURINO, C. Ponto de cultura; o Brasil de baixo pra cima*. São Paulo: Anita Garibaldi.

SAUNDERS, R. J. (1997) Arte educação (1). In: Teixeira Coelho. *Dicionário crítico de política cultural; cultura e imaginário*. São Paulo: FAPESP - Iluminuras.

ZOLBERG, V. L. (2006). *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: SENAC.