



Do lado de fora do teatro

FORMAS E FUNÇÕES DAS POLÍTICAS PÚBLICAS BRASILEIRAS PARA A CULTURA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DO MODELO DE PUBLICIZAÇÃO DO PROGRAMA FÁBRICAS DE CULTURA

***FORMS AND FUNCTIONS OF BRAZILIAN PUBLIC CULTURAL POLICIES:
A REFLECTION FROM THE PUBLICIZATION MODEL OF THE FÁBRICAS
DE CULTURA PROGRAM***

***FORMAS Y FUNCIONES DE LAS POLÍTICAS CULTURALES PÚBLICAS DE
BRASIL: UNA REFLEXIÓN DEL MODELO PARA EL EJERCICIO DE
FUNCIONES ADMINISTRATIVAS POR PARTICULARES DEL PROGRAMA
FÁBRICAS DE CULTURA***

Natacha Dias

Natacha Dias

Doutoranda da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP
na área de pesquisa Técnicas e Processos de Formação do
Artista da Cena, sob orientação do Dr. Marcelo Lazzaratto e
especialista em Gestão Pública pela Universidade Federal de
São Paulo/UNIFESP.

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre os modelos de políticas públicas culturais adotados historicamente pelos gestores do Estado brasileiro, com foco especial no modelo de publicização aplicado ao Programa Fábricas de Cultura. A partir de uma metodologia qualitativa, de viés documental, reflete sobre os eventos da greve de artistas-educadores e ocupação de aprendizes do Programa, em 2016, propondo uma análise sobre a relação entre os modos de condução dessa crise pela OS gestora na ocasião e os discursos sociais a ela intrínsecos, à luz dos princípios básicos da administração pública.

Palavras-Chave: Políticas públicas, Publicização, Organizações Sociais.

Abstract

The article proposes a reflection about models of cultural public policies historically adopted by the managers of the Brazilian State, with special focus on the publicity model applied to the Factories of Culture Program. From a qualitative methodology, with a documentary bias, reflects on the events of the strike of artist-educators and occupation of apprentices of the Program, in 2016, proposing an analysis on the relationship between the modes conduct of this crisis by the manager at the time and the social discourses intrinsic to it, in the light of the basic principles of public administration.

Keywords: Public policy, Publicization, Social Organizations.

Resumen

El artículo propone una reflexión sobre los modelos de políticas públicas culturales adoptados históricamente por los gestores del Estado brasileño, con especial énfasis en el modelo para el ejercicio de funciones administrativas por particulares, aplicado al Programa de Fábricas de Cultura. A partir de una metodología cualitativa, de carácter documental, reflexiona sobre los eventos de la huelga de artistas-educadores y la ocupación de aprendices del Programa, en el 2016, proponiendo un análisis sobre la relación entre los modos de manejar esta crisis por parte de la organización social que en ese momento realizaba la gestión y los discursos sociales intrínsecos a ella, a la luz de los principios básicos de la administración pública.

Palabras clave: Políticas Públicas, Funciones administrativas por particulares, Organizaciones Sociales.

Há pouco mais de dois anos, o Jornal Folha de São Paulo publicou reportagem com dados de pesquisa realizada pelos Institutos Oxfam e Datafolha a respeito da percepção do brasileiro sobre aspectos do cotidiano que, considerados pelos serviços públicos, conduziriam a uma melhoria de vida e, conseqüentemente, à diminuição da desigualdade social (DALLA`GNOL, 2019). Dentre oito aspectos sugeridos pelo formulário, a “fé religiosa” foi prioridade para 28% dos entrevistados, seguidos de “estudo” e “acesso à saúde”. Em último lugar, com apenas 2% de menção, o acesso à “cultura e lazer”.

A despeito da disparidade da importância atribuída ao último item pelos brasileiros – o que evidenciaria, em uma primeira análise, a ausência quase completa da dimensão cultural no dia a dia da população –, os dados relatados solicitam-nos uma leitura mais atenta, capaz de interpretar informações que, implícitas aos números, esclarecem sobre discursos e visões preponderantes do que viria a ser “cultura”, para a sociedade brasileira. De fato, a pesquisa parece se referir a um entendimento desse conceito que prevalece não apenas no senso comum como ainda é a tônica que determina as políticas públicas para o setor, vinculando a ideia aos aspectos assessoriais da existência, alheios às relações diárias, como uma espécie de adorno, luxo a que só se pode aspirar em última necessidade. A própria linguagem da pesquisa parece reforçar esse entendimento ao constituir um termo duplo, “cultura-lazer”, como se os dois aspectos envolvidos fossem perfeitamente equivalentes e, o que é ainda mais grave, compusessem um binômio “a ser adquirido”. Como um regalo destinado ao cidadão-consumidor, e não como um direito universal, a “cultura-lazer” apresenta-se, desse modo, como privilégio a ser usufruído nos raros, e breves, momentos de suspensão dos mecanismos produtivos que enredam o trabalhador sob pretexto de lhe garantirem a sobrevivência. Mais do que comprovar a eficiência dos mecanismos sociais de elitização do acesso à arte, em nosso país, esses fatos atestam o alijamento histórico do direito à Cultura no processo de constituição de políticas públicas do Estado brasileiro.

Embora a Constituição de 1988, em seu Art. 215, preveja 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”, a reportagem acima mencionada comprova que, de fato, os próprios cidadãos brasileiros ainda desconhecem esse Direito, pelas incipientes iniciativas do Executivo e Legislativo, nos últimos trinta anos, no sentido de consolidarem estruturas voltadas à oferta de serviços culturais, fomento artístico e valorização da expressão. Mais do que mero acaso, essa ausência do Estado no setor, especialmente perceptível até o início dos anos dois mil, demonstra um projeto político claro e deliberado que, sustentado pelos governos de até então, engajava-se em verdadeiramente evitar políticas públicas no setor da cultura por estarem cientes de que isso teria como consequência a necessária revisão dos processos de exclusão que sustentam nossa pirâmide social e econômica.

De tendência neoliberal, os primeiros governos da Nova República aprofundaram-se pouco nos direitos culturais, assim como em outros princípios constitucionais de ascendência social-democrática; ainda assim, de modo geral souberam reconhecer a articulação implícita à nossa Constituição de 1988 entre os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa. Ao contrário do que se tem verificado nas recentes ações do Governo vigente, o processo de redemocratização brasileira estrategicamente baseou-se no reconhecimento de que o livre mercado só teria a ganhar com a afirmação de valores como a livre expressão, com o incentivo à atividade intelectual, artística e científica independente de qualquer censura.

Até a criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, pelo Presidente José Sarney, a cultura pública permanecera nas mãos dos setores conservadores da sociedade, prescindindo de estrutura, recursos e quadros técnicos, sujeita às relações típicas das políticas clientelistas e obscuro-nacionalistas dos Governos militares daqueles anos. Sem projetos e ações a longo prazo, as atividades do setor funcionavam por meio de agências de fomento excessivamente autônomas, que atuavam em duas frentes principalmente.

A primeira delas, clientelística, atendia às demandas (normalmente financeiras) da classe artística em geral. A segunda tinha um caráter assistencial, uma vez que apoiava atividades culturais com

dificuldades para sobreviver no mercado. Era o caso do “folclore”, mas também do teatro, da ópera, da dança, do circo, da música de concerto e de algumas manifestações das artes plásticas. (SANTOS, 2009, p. 10).

Extinto por Fernando Collor de Mello, em 1990, e retomado por seu sucessor, Itamar Franco, o Ministério da Cultura não encontraria, naquele começo dos anos noventa, soluções efetivas para a histórica falta de visão sistêmica nas ações culturais promovidas pela gestão pública brasileira. Na esteira do Estado mínimo, os dois Governos de Fernando Henrique Cardoso abordaram o assunto com distância, delegando o problema aos setores de marketing da iniciativa privada, principalmente por meio dos mecanismos de fomento instaurados pelas Leis Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) e Audiovisual (Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993).

Durand (2000) reconhece que as leis podem significar a diversificação de fontes de apoio e aumentar a viabilização de projetos culturais, mas ressalva que há dois riscos que devem ser considerados. O primeiro seria imaginar que a política de financiamento via incentivos fiscais possa substituir o apoio governamental a projetos. O segundo seria “permitir que a celebração dessa nova 'parceria' ajude na dissimulação de uma intervenção casuística do governo federal no plano da cultura” (SANTOS, 2009, p. 12).

Visto que o modelo de financiamento da cultura por renúncia fiscal costuma estar associado exclusivamente a critérios relacionados à projeção da marca que exerce o mecenato, entende-se porque a maior parte dos projetos financiados desse modo pouco consideram – ao menos não de modo sistemático – as demandas de interesse coletivo que devem pautar a destinação de qualquer recurso público, eximindo-se de mediar as relações essenciais que se estabelecem entre a produção cultural e as dinâmicas sociais. A participação efetiva do Estado brasileiro no cumprimento dos direitos culturais previstos por nossa Constituição somente se faria efetiva entre os anos de 2003 e 2016, quando, novamente, Michel Temer anunciaria o fechamento do Ministério da Cultura, o que viria a ser cumprido em 2019, com a posse de Jair Bolsonaro.

Nesse sentido, é válida uma reflexão sobre se o sistema de mecenato, como única estratégia de políticas culturais do Estado, chega a configurar-se

de fato como política pública, já que, mesmo havendo um mecanismo de avaliação prévia e habilitação dos projetos a serem financiados, o verdadeiro processo de seleção e distribuição de recurso ocorre sob critério das empresas. Do mesmo modo, não há, ainda hoje, um efetivo programa de planejamento, estratégias de acompanhamento e avaliação da eficácia e eficiência dos projetos apoiados, conforme exigido em todas as instâncias da administração pública. Seria também necessário pensar se o vínculo entre as instâncias do público e do privado, no sistema de renúncia fiscal para a cultura, conforme operado desde a Era Collor, dá-se por estratégias de cooperação ou pela anulação da coisa pública.

Se o problema exposto está longe de ser superado em nosso país, faz-se necessário notar que, finalmente, durante os Governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Roussef, a defesa da política pública para a Cultura passaria a ser uma pauta expressiva, inclusive por meio do acolhimento de setores civis organizados em torno do assunto. Em 2005, com o Decreto nº 5. 520, foi ineditamente instituído o CNPC (Conselho Nacional de Políticas Públicas) que, por meio de comitês, colegiados setoriais, comissões temáticas e grupos de trabalho, promoveria a 1ª Conferência Nacional de Cultura (hoje suspensa), da qual participaram cerca de 60 mil pessoas, vindas de 1.190 cidades e 17 estados. Entre 2002 e 2009 os recursos federais para a cultura aumentaram de 0,14% para 0,9% do PIB, direcionados a iniciativas articuladas em rede, como o Programa Cultura Viva. Por meio da Portaria Ministerial nº 156/2004, o Cultura Viva promoveu ações afirmativas inéditas, valorização dos saberes tradicionais, apoio à manutenção e desenvolvimento do patrimônio cultural material e imaterial, instaurando Pontos de Cultura em todo o território, o que pela primeira vez representaria uma descentralização dos recursos públicos destinados à cultura no país. Graças às parcerias com prefeituras locais, instauradas ao longo dos anos de implantação, o Governo Federal logrou fortalecer os elos entre a expressão e as fronteiras do cotidiano comunitário, na compreensão das demandas e especificidades culturais regionais. Além disso, segundo Rubim (apud SANTOS, 2009, p. 13), o Programa era marcado por uma abrangência que, baseada na “interação entre diversas modalidades culturais, como as culturas populares, afro-

brasileiras, indígenas, de gênero, de orientações sexuais, das periferias, da mídia audiovisual e das redes informáticas, entre outras”, contemplava grupos sociais variados.

Ainda que com avanços significativos no setor e aumento dos sistemas de avaliação e mapeamento de demandas e ações, com a implantação do Sistema Nacional de Cultura, respaldadas por acréscimo constitucional, em 2012, as políticas públicas ainda não haviam superado o *déficit* histórico que marca a falta de informações, estatísticas e dados capazes de traçar um retrato fiel das demandas, recursos e desafios do setor em nosso território. Mesmo com a introdução e democratização das políticas para o setor, os governos Lula e Dilma jamais cumpriram a promessa de rever os modelos de parceria com o setor privado, principalmente efetivado pelas duas leis de renúncia fiscal já mencionadas.

Em nenhum país desenvolvido a análise do desempenho da gestão cultural pública prescinde da "construção de paisagens" feita com rigor estatístico. Ainda no terreno do conhecimento quantitativo, é inaceitável que no Brasil os grandes conglomerados da indústria cultural monopolizem informações indispensáveis sobre o dimensionamento e as características do mercado, ao menos em áreas críticas como revistas e cinema. (DURAND, 2001, p. 68)

É nesse quadro contextual que se pode compreender o aparecimento do Programa Fábricas de Cultura, que resultou justamente de pesquisa realizada pela Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (Seade), com o propósito de traçar um Índice de Vulnerabilidade Juvenil (IVJ) segundo critérios como taxa de homicídios e maternidade na adolescência, e *déficits* educacionais na região metropolitana da capital. Foram selecionados, assim, nove Distritos da região metropolitana de São Paulo, onde seriam introduzidas ações culturais a partir de um contrato de empréstimo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo junto ao Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), em 2004: Itaim Paulista, Sapopemba, Cidade Tiradentes, Vila Curuçá, Cachoeirinha, Brasilândia, Cachoeirinha, Jaçanã, Capão Redondo, Jardim São Luís. Para Danielle Maciel, o Fábricas de Cultura caracteriza-se como uma “produção cultural-social”:

[...] uma forma particular de se pensar (conceito antropológico de cultura), planejar (em conformidade com as estratégias globais de desenvolvimento), gerir (através de técnicas e práticas empresariais voltadas para resultados) e produzir processos culturais (engajados e colaborativos) que estão sendo mobilizados como mitigação de um quadro social de precariedade e pobreza. (MACIEL, 2016, p. 563)

A instauração do Fábricas requer uma análise sobre se a detecção de um problema pelo Estado implica na responsabilização do mesmo com os seus motivos de origem ou demonstra um impulso de gerenciamento desses problemas que, sem solucionar as causas, orienta as consequências de modo a não causar prejuízos ao equilíbrio entre Estado e mercado. De fato, nos documentos gerados por Instituições como UNESCO, a partir dos anos 70 e 80, a cultura vem sendo apresentada como elemento determinante do processo de desenvolvimento dos países capitalistas, cuja evolução passa então a incluir critérios qualitativos, traduzidos, por exemplo, no IDH (Índice de Desenvolvimento Humano). Em nome de uma boa governança, principalmente a partir dos anos 90 surgem globalmente novas estratégias de ação que solicitam parceria entre mercado, Governos e organismos como o Banco Mundial, por exemplo. Para Maciel, essas estratégias têm como objetivo:

[...] controlar e gerir com precisão os conflitos existentes ou potenciais, esquadrinhando os vulneráveis e administrando os níveis de pobreza. Isso implicava reformas internas às instituições públicas e políticas de redução da pobreza; além da redefinição de desenvolvimento como um processo de “expansão de oportunidades” e investimento nas “capacidades humanas” [...] tendo como sentido tornar plausível, internamente em cada sociedade, “a gestão dos níveis de pobreza como estratégia para o avanço do neoliberalismo” (2016, p. 09)

Em seu surgimento, no ano de 2004, o Fábricas de Cultura anunciava-se como um antídoto contra a violência e oportunidade para que jovens periféricos vulneráveis pudessem desenvolver suas potencialidades. Se, à primeira vista, o propósito firmado parece coadunar com os princípios de uma cultura emancipatória, capaz de permitir que todos atinjam um patamar de desenvolvimento comum, como garantia de acesso às mesmas oportunidades, também não é possível deixar de notar certa ambiguidade no

que se refere ao foco da violência a ser combatida, nesse caso, pelo Estado. De fato, conforme destacam Piveta e Fernandes (2017, p. 281), ancoradas em dados fornecidos pelo Mapa da Violência de 2014 e pela Presidência da República, os homicídios foram responsáveis por 28,8% das mortes entre jovens, entre 1980 a 2012, em sua maioria homens jovens, negros, oriundos de classes populares, vitimizados por armas de fogo. Ao mesmo tempo, as pesquisadoras denunciam a existência de um estigma social que tende a transformar a periferia em “espaços de medo”, e seus habitantes em “inimigos sociais a serem combatidos, personificados na figura do traficante, do bandido” (PIVETA; CARVALHAES, 2017, p. 283). Essa é, evidentemente, a lógica que determina a notória e crescente intervenção militarizada do Estado nas periferias urbanas, em oposição, inclusive, à própria tendência neoliberal que tem sido dominante nos governos brasileiros das últimas décadas. Ao mesmo tempo, essa também é a lógica subjacente às restrições cada vez mais ostensivas que têm se abatido sobre os investimentos em educação pública no país, os quais, ao afetarem fundamentalmente crianças e jovens das classes baixas, recuperam padrões educacionais colonialistas que restringiam a formação humana, tornando a escola um espaço exclusivo de qualificação técnica, geradora de mão-obra comum, alijada dos processos decisórios relacionados ao exercício efetivo da cidadania. Colocadas essas perspectivas a partir das quais o Estado tem voltado seu olhar para a população periférica, nas mais diversas áreas de atuação, é inevitável que nos perguntemos se o “público-alvo” do Fábricas de Cultura, conforme termo adotado pelo Programa para se referir à população vulnerável das regiões atendidas, referia-se à juventude periférica vista verdadeiramente como vítima ou agente da violência social.

A partir de 2011, grandes equipamentos culturais seriam construídos em cada uma das nove regiões do Programa, delimitando-se nitidamente metas e resultados condicionados ao atendimento quantificável dos participantes. Essa nova etapa do Programa consistiu no repasse integral da Gestão a duas Organizações Sociais, POIESIS e Catavento, que aplicavam os recursos repassados pela Secretaria em ações artístico-pedagógicas definidas de acordo com um plano de trabalho focado apresentado

previamente. Tais movimentos alinham-se perfeitamente às chamadas publicizações, definidas como processos de transferência da gestão de serviços para setores não estatais (Organizações Sociais/OS e Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público/Oscip), conferindo-lhes autonomia administrativa e financeira enquanto que se mantém, ao menos em teoria, o Estado como responsável pela liberação de recursos, planejamento e controle das ações realizadas.

Como um fenômeno crescente que, nas últimas décadas, vem redesenhando os limites entre o Direito Público e Privado, a publicização é tendência claramente perceptível nas diversas áreas de atuação dos Governos nacionais, notadamente entre aquelas democracias que desejam destacar o clássico equilíbrio entre Mercado e Estado. Muitos são os argumentos utilizados pelos defensores desse modelo, dentre os quais se destacam aqui alguns com o objetivo de os comparar criticamente à realidade do Programa Fábricas de Cultura, nos últimos anos: 1. Possibilidade de desmontagem do aparelhamento do Estado convencional, repelindo atitudes não republicanas de concentração indevida de poder do Executivo. 2. Maior eficiência e ampliação da participação da sociedade civil nas tomadas de decisões, pela descentralização dos serviços. 3. Fortalecimento do princípio da transparência na utilização dos recursos, por meio de licitações, mecanismos de controle para prestação de contas e atividades vinculadas.

Contudo, a partir da análise de Danielle Maciel (2016) sobre eventos ocorridos nas Fábricas sob gestão da POIESIS, infere-se que a realidade das políticas públicas de cultura nem sempre validam os argumentos acima. Para a pesquisadora, o Programa orienta-se por um tipo de racionalidade que tende a ter como característica “a generalização da concorrência como norma de conduta e a empresa como modelo de subjetivação” (LAVAL apud MACIEL, 2016, p. 4), o que se choca frontalmente com a natureza dos processos artístico-pedagógicos que fundamentam todas as atividades nas Fábricas.

Como exemplo disso é possível mencionar os instrumentais de controle de horas dos arte-educadores, adotados a partir de 2015 pela POIESIS, que remetiam a um tipo de rotina padrão útil aos objetivos dentro dos contextos produtivos empresariais mas inadequados à demanda temporal variável que

caracteriza qualquer tipo de processo criativo livre. Por isso, entre 2014 e 2018 registraram-se inúmeros casos de profissionais que reivindicaram à Justiça do trabalho o devido pagamento por horas extras realizadas, aumentando a demanda de recursos provenientes do Estado em relação à economia tantas vezes anunciada pelos defensores do modelo.

Além disso, tal sistema impunha um tipo de norma disciplinar que, dentre outras consequências, implicava na despersonalização do ambiente de trabalho, evento contrário a qualquer atividade de cunho artístico-pedagógico. Enquanto era solicitado aos aprendizes (como eram chamados as alunas e alunos do Fábricas) que trouxessem suas questões pessoais para os encontros com os arte-educadores, os mesmos eram obrigados a aceitar regras padronizadas de conduta que, a fim de evitar o esvaziamento numérico, impunham a inclusão constante de novos aprendizes nas turmas, o que prejudicava a construção de vínculos continuados e a criação do sentido de pertencimento nos grupos de adolescentes e crianças.

Outro aspecto controverso da realidade de publicização desse Programa refere-se aos métodos de avaliação dos arte-educadores, conforme empreendidos pela POIESIS entre os anos de 2015 e 2017, o que, ao contrário do que se suporia, não ocorria sempre de modo transparente. Muitas vezes sem critérios claros, a avaliação dava-se de modo hierárquico, feita por ocupantes de cargos de chefia sem qualificação técnica, frequentemente alinhados ideológica e politicamente aos quadros do Partido do Governo. Nos anos 2015 e 2016, certos arte-educadores receberam bônus sem que os critérios de desempenho fossem minimamente revelados, promovendo um clima de competição e desconfiança mútua entre as equipes cujos trabalhos dependiam essencialmente da iniciativa colaborativa.

Operando em uma lógica de eficiência empresarial inclusive ortodoxa e alheia mesmo aos mais recentes modelos de gestão apregoados pelo novo empreendedorismo, a POIESIS, a partir de 2015, alimentou uma tensão constante junto ao corpo de funcionários das Fábricas que, em sua grande maioria composto por artistas, engajava-se pessoalmente com os processos artístico-pedagógicos que conduziam, em uma simbiose das dimensões profissionais e pessoais de suas vidas. Nesse sentido, eram parte desejável

de suas atuações as próprias ideologias que, por se confrontarem com a da Organização, passaram a ser silenciadas principalmente a partir daquele ano. A repressão coincidiu com o início dos conturbados eventos políticos que, alicerçados pelo fortalecimento do pensamento conservador no país, resultariam na controversa queda do principal cargo do Executivo, em 2016.

No mesmo ano, durante a primeira greve de arte-educadores do país, promovida pelos funcionários das Fábricas sob gestão da POIESIS, houve uma demissão em massa e inconstitucional de profissionais. A greve foi disparada em junho daquele ano, a partir dos seguintes fatores: ameaça de demissão e assédio de arte-educadores que discordavam da ideologia política da empresa; diminuição do tempo dos ateliês sob argumento de corte orçamentário não confirmado pelos dados públicos, visto que era possível saber exatamente quais haviam sido os recursos recebidos pela OS naquele ano, já que / pois essa informação fora publicada em Diário Oficial e divergia do argumento da diretoria da OS.

Tal tipo de prática, alheia ao princípio da transparência, revelaria-se não ser novidade na OS. Em julho daquele ano, o portal Jornalistas Livres faria reportagem em que denunciaria a irregularidade do contrato de gestão e da licitação da OS junto ao Tribunal de Contas do Estado (TCE-SP). Mais do que simples acusação, a matéria demonstrava *prints* do processo de mais de 800 páginas, onde se apontavam uma série de gastos irregulares realizados pela Instituição, principalmente referentes a serviços de segurança, limpeza e divulgação do Programa (MARTINELLI, 2016). Apesar disso, o principal disparador da greve de 2016 deu-se a partir do anúncio de fechamento das Bibliotecas no horário noturno, contra o que os aprendizes mobilizaram-se intensamente a fim de solicitarem a revisão daquela decisão arbitrária, ao que a Diretoria mostrou-se irredutível. Sem qualquer possibilidade de diálogo com a OS, alinhados ao movimento estudantil secundarista (que utilizava a estratégia de ocupação das escolas contra as reformas anunciadas pelo Governo no sistema de ensino, naquele momento), os aprendizes iniciariam um movimento de ocupação das Fábricas de Cultura, com a finalidade de serem ouvidos em suas necessidades e em defesa dos Educadores ameaçados. Primeiramente, ocupariam a Fábrica de Cultura do Capão

Redondo, onde só saíram 58 dias depois, com a entrada violenta da Tropa de Choque. Depois, a Fábrica de Cultura do Jardim São Luiz, em uma ação que duraria apenas uma tarde e seria solucionada não com o acolhimento das demandas coletivas, mas com a troca de favores particulares entre gerentes e alguns dos líderes do movimento.

Os aprendizes foram ágeis. Em poucas horas a Fábrica era outra. Fizeram cartazes, reuniram-se em assembleias para organizar grupos de trabalho (GTs): comunicação, comida, limpeza etc. No lugar da placa “Fábricas de Cultura”, estenderam uma faixa preta: “Fábrica aberta”. Convidaram a comunidade para conhecer o espaço, compartilharam com eles e com quem mais se dispusesse os conhecimentos adquiridos por cada um nos ateliês de diferentes linguagens artísticas de que participavam duas vezes por semana nas Fábricas. Organizaram a própria grade de aulas, ministrada por eles. [...] Atividades de vários tipos foram oferecidas e realizadas. Na prática, formaram-se de fato produtores culturais de um grande equipamento público na periferia. Organizaram uma programação coletivamente, abriram as portas para artistas e coletivos da região que jamais haviam se apresentado nas Fábricas de Cultura. (MACIEL, 2018, p. 22-23)

Por fim, os aprendizes ocuparam pacificamente a Fábrica de Cultura da Brasilândia e, a exemplo da ocupação que vigorava no Capão Redondo, propunham uma agenda de atividades artísticas próprias, colaborativamente construída a partir do fortalecimento dos vínculos afetivos dos aprendizes entre si, com seus artistas-educadores e com a comunidade. Essa atitude, longe de danificar o patrimônio, ampliava o próprio sentido do público, fazendo das Fábricas de Cultura, naquele momento, um espaço potencial de gestão colaborativa, uma experiência orgânica de fomento à Cultura a partir da amálgama entre o poder público, o terceiro setor e a sociedade civil.

Contudo, a reação do Estado e da OS às ocupações trouxe à tona sua incapacidade, e claro desinteresse, de atuar sob esses princípios. Coadunada à “ótica do desvio” que, conforme Piveta e Carvalhaes, associa a imagem dos jovens periféricos à noções de perigo e anormalidade, circunscrevendo-os como alvos privilegiados de práticas de extermínio (2017, p. 279), a resposta dos gestores à ocupação da Fábrica de Cultura da Brasilândia, naquele ano de 2016, produziu um dos mais violentos quadros repressivos da história brasileira da luta pela cultura pública: sem mandato judicial, um dia após a

ocupação, e apesar do grande apoio dos pais e familiares, assim como de coletivos e ativistas da região, a OS e a SEC ordenaram a desocupação do equipamento cultural pela polícia. Foram presos 22 aprendizes (incluindo menores de idade), alguns dos quais tiveram a traumática experiência de pernoitarem em cela comum, junto a criminosos de alta periculosidade. Quanto aos arte-educadores demitidos massivamente em plena greve, o caráter retaliador da empresa foi reconhecido pelo Tribunal Superior do Trabalho que, além do pagamento de indenizações, determinou que a OS não poderia demitir nenhum funcionário nos seis meses seguintes. Passado esse prazo, a POIESIS voltou a realizar demissões em massa, sem motivações justificáveis além da clara divergência ideológica da OS com esses profissionais.

No ano de 2019, uma série de cortes orçamentários foram impostos à Cultura, nos âmbitos federais, estaduais e municipais, em nome da recessão econômica que assolava o país, juntamente com a extinção do Ministério da Cultura. O Programa Fábricas de Cultura, aqui focado, recebeu então a notícia de um impacto objetivo em suas atividades, graças ao anúncio de uma redução de 23% no orçamento da Cultura pelo Governo do Estado de São Paulo. Diante do quadro, o Programa anunciou que deixaria de oferecer às comunidades periféricas 250 ateliês, afetando 5.100 aprendizes e 30.000 frequentadores das atividades abertas. Esse cenário afirmava, como se tentou demonstrar ao longo do texto, a urgência de um questionamento sobre os modelos de políticas culturais que vêm sendo adotados por nossos administradores públicos. A partir dos relatos históricos e eventos vivenciados pela autora junto ao Fábricas, buscou-se destacar a fragilidade dos processos participativos na gestão desse Programa, o que ora possivelmente torna mais dificultoso o processo de emponderamento da população desse seu direito constitucional à Cultura e, conseqüentemente, a defesa do Programa por seu próprio “público-alvo”.

Conclui-se que há ainda muito para se avançar em termos de pensamento e prática relacionados ao assunto. Se é possível dizer que, na última metade do século, os setores públicos e privados globais lograram reconhecer o vínculo entre Cultura e dinâmicas econômicas e sociais, o

desafio que ora se coloca para as políticas brasileiras do setor é de nova ordem: propor estruturas que façam uso do potencial transformador da arte e da Cultura para permitir processos democráticos de revisão e desenvolvimento das formas de organização social, cada vez mais ajustadas aos princípios de universalidade que regem nossa Constituição, ao invés de conformar esse potencial aos padrões normativos disciplinares que mantêm a ordem pública mesmo sob tensas condições de desigualdade social e econômica. E, considerando-se tal desafio, conclui-se sobre a importância da produção e difusão de estudos qualitativos e quantitativos capazes realmente de avaliarem com rigor a eficiência e a eficácia dos modelos de parcerias entre os setores privados e públicos surgidos no Brasil a partir dos anos 90, na área da Cultura. Isso porque, embora o mercado possa contribuir com a cultura pela exploração de sua capacidade de geração de renda e, por vezes, pela associação entre o princípio da livre iniciativa e o valor da livre expressão, essencial ao exercício artístico pleno, seus objetivos elementares divergem na base. Nesse sentido, a publicização, mesmo sendo diferente da privatização *ipsis litteris*, incorpora, em todas as etapas da oferta dos serviços, parâmetros da administração privada que, tendendo à assertividade quantitativa e à concretude, podem facilmente se sobrepor e anular demandas da Cultura que refletem sua natureza processual, múltipla, e seus aspectos imateriais.

O exemplo observado do Fábricas de Cultura, na crise que se adensou sobre o Programa entre os anos de 2016 e 2017, requer, no mínimo, uma relativização ou maior aprofundamento nos discursos baseados em argumentos pró-publicização de serviços, como a pretensa diminuição da burocratização no acesso, suposta agilidade nos processos de compra e distribuição e, principalmente, a hipótese de afirmação de gestões mais participativas. Ao contrário disso, os eventos citados demonstram o quanto a publicização, ao menos nos moldes desse Programa, abre brechas para a ruptura com princípios da administração pública e, além disso, com os princípios democráticos que são garantias do acesso universal à Cultura, conforme ainda previsto em nossa Constituição.

Referência bibliográficas

- BOTELHO, I. **Dimensões da Cultura Pública**. São Paulo Perspec. vol.15, no.2. São Paulo. June 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010288392001000200011&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 26 abril. 2019.
- DALL'AGNOL, Laísa. **Fé religiosa é mais importante que educação para mudar de vida, diz pesquisa**. Folha de São Paulo, São Paulo, 08 abr. 2019. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/04/fe-religiosa-e-mais-importante-que-educacao-para-mudar-de-vida-diz-brasileiro-em-pesquisa.shtml>. Acesso em 16 de abril de 2020.
- DURAND, José Carlos. **Cultura como objeto de política pública**. São Paulo em Perspectiva, 15(2), 2001, p. 66-72.
- MACIEL, D. E. F. **O Programa Fábricas de Cultura política pública e empreendedorismo**. Pol. Cult. Rev., Salvador, v. 9, n. 2, p. 560-581, jun./dez. 2016
- _____. **A rebelião do Público Alvo e a Crise da Tecnologia Social da Pacificação: luta no Programa Fábricas de Cultura**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo: 2016.
- MARTINELLI, Flávia. VÁRZEA, Adolfo; BRASIL, do Sato (colab). **Tribunal de Contas questiona salários de R\$ 12.480 a seguranças de Fábricas de Cultura da Poiesis, dirigida por Clóvis Carvalho, ex ministro de FHC**. Jornalistas Livres, São Paulo, 25 de julho de 2016. Disponível em <https://jornalistaslivres.org/poiesis-na-mira-do-tribunal-de-contas/>. Acesso em 16 de abril de 2020.
- PIVETA, Ruth Tainá Aparecida; CARVALHAES, Flavia Fernandes de. **A Juventude das periferias como alvo da violência: uma análise sobre enunciados difundidos pela sociedade brasileira**. Psicologia Política, 17(39), 2017, p. 277-292.
- PONTE DE FREITAS, E. **Por uma Cultura Pública – Organizações Sociais, OSCIPs e a Gestão Pública não-Estatal na Área de Cultura**. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2010.
- SANTOS, F. B. P. **Política Cultural no Brasil: histórico de retrocessos e avanços institucionais**. São Paulo: Anais do XXXIII Encontro da ANPAD. 2009. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/APS3105.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2019.

VILUTIS, L. **Cultura e Juventude**: a formação dos jovens nos Pontos de Cultura. Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da USP. São Paulo: 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-23092009-132908/publico/Dissertacao_LuanaVilutis.pdf>. Acesso em: 10 maio 2019.