



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM POLÍTICAS PÚBLICAS E SOCIEDADES –  
MAPPS

**- O DRAGÃO DEVORADO -**  
**A EDUCAÇÃO PROFISSIONALIZANTE EM CULTURA COMO FOMENTO À**  
**ECONOMIA CRIATIVA: O CASO DO INSTITUTO DRAGÃO DO MAR**

NÍLBIO THÉ

Fortaleza/Ceará  
Setembro de 2010

**- O DRAGÃO DEVORADO -  
A EDUCAÇÃO PROFISSIONALIZANTE EM CULTURA COMO FOMENTO À  
ECONOMIA CRIATIVA: O CASO DO INSTITUTO DRAGÃO DO MAR**

Dissertação de Mestrado apresentado por Nílbio Thé ao curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas & Sociedade como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientação: Professor Dr. Geovani Jacó de Freitas

Fortaleza/Ceará  
Setembro de 2010

## RESUMO

O presente trabalho intitulado *O Dragão Devorado: A educação profissionalizante em cultura como fomento à economia criativa: o caso do Instituto Dragão do Mar* tem por objetivo analisar, por meio de revisão de literatura, dados de pesquisa e entrevistas o empreendimento do antigo governo Tasso Jereissati encabeçado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará conhecido por Instituto Dragão do Mar e que tinha por objetivo a formação técnica de profissionais nas áreas de arte e cultura (especificamente nas áreas de Audiovisual, Artesanato, *Design*, Gastronomia e Artes Cênicas – Teatro e Dança). A ideia é explanar seu funcionamento, os motivos que levaram à sua criação e, ainda mais, os motivos que levaram ao encerramento do projeto cuja fama se espalhou pelo Brasil e América Latina.

Palavras-Chave: Educação Técnica, Formação Profissional em Arte e Cultura, Economia Criativa, Política Cultural, Economia da Cultura.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM POLÍTICAS PÚBLICAS E SOCIEDADES –  
MAPPS

**O DRAGÃO DEVORADO; A EDUCAÇÃO PROFISSIONALIZANTE EM  
CULTURA COMO FOMENTO À ECONOMIA CRIATIVA: O CASO DO  
INSTITUTO DRAGÃO DO MAR**

Autor: Nílbio Thé

Defesa em 10/09/2010

Conceito obtido: \_\_\_\_\_

Nota obtida: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora

---

Geovani Jacó de Freitas, Prof<sup>o</sup>.: Dr.  
Orientador

---

Alexandre Almeida Barbalho, Prof<sup>o</sup>.: Dr.

---

Hermano Machado Ferreira Lima, Prof<sup>o</sup>.: Dr.

Ao engrandecimento de todos os seres sencientes e ao Buda não-nascido em cada um de  
nós.

Aos loucos que acreditam ser possível viver da arte e da cultura. Um dia seremos sãos!

À minha querida Avó Iracy (*in memoriam*) pelo que não precisa ser dito ou escrito.

À minha esposa Marise por sua constante presença e empenho de continuar sendo  
minha esposa mesmo nos piores momentos. E uma dissertação é sempre cheia deles.  
Ao Théo e ao T.J., por não estarem nem aí para diplomas ou títulos e serem iluminados  
e lindos sempre. Mesmo (ou principalmente) quando estão fedidos.

E àquele que me revolucionou da forma mais rápida e amorosa possível: o Guilherme,  
que estava no meu colo quando digitei tudo isto. Saio da cama todo dia por ele. E  
termino dissertações também.

## AGRADECIMENTOS

Muito existe para se agradecer. Mais que uma rele página. Mas tentando ser sintético, agradeço ao professor Horácio Frota por ter me incentivado e me aconselhado antes e depois da entrada no mestrado, ao professor Alexandre Barbalho por ter me recebido em seu núcleo, área e grupo de pesquisa e ter ministrado ainda emocionantes aulas, à professora Kadma Marques por ter começado muito bem uma difícil orientação e ao professor Giovani Facó pela sobriedade, coragem e pertinência de ter terminado esta mesma difícil orientação, cavalos selvagens às vezes são um tanto arredios. Agradeço ainda à calma e companheirismo, típicos de um verdadeiro educador, do professor Hermano que compôs minha banca juntamente com Alexandre e Gil.

Agradeço aos colegas que como companheiros de viagem adornavam barrocamente com elementos antagônicos nossa sala de aula e sem os quais tudo teria sido muito sem graça, imperfeitamente linear, sem volutas, emoções ou trajetórias retorcidas. Um engrandecimento feito com *chiaroscuro*. Agradeço à subserviência papal e às pregações católicas pela castidade juvenil do Napiê, aos comentários contundentes do Odilon, à Luiza por ser minha referência visual de Ziggy Stardust. Agradeço sobretudo à Thaís que sempre me dava carona (e muitas conversas)! E também à Aline Nimpous que me salvou várias vezes assim!

Também de coração aos maravilhosos professores Silas de Paula e Cláudia Leitão pela paciência e boa vontade de terem sido entrevistados por mim, sem isso este trabalho não teria sido possível.

Aos meus amigos Rogério Mesquita, Carol Benjamin e Wendell Alves que forneceram depoimentos sobre a experiência que foi o IDM na época explicando detalhes dos cursos em suas respectivas áreas.

Ao próprio IDM e aos seus criadores, por ter sido importantíssimo à minha formação, apesar de todos os pormenores, e ter posado de modelo “vivo” para esta pesquisa.

Aos erros e acertos da Escola de Frankfurt e à força revigorante dos Estudos Culturais e Pós-Colonialistas.

Ao Zen, por me lembrar da postura correta, da respiração correta e do pensamento correto, ainda que difíceis de serem conseguidos (pelo menos em conjunto).

Aos meus inúmeros (e graças a deus) verdadeiros amigos.

Aos meus irmãos André e Léo e minha cunhada Patrícia, que também é uma grande irmã.

À minha Mãe pelos conselhos da experiência acadêmica e ao meu Pai pelo exemplo de vida.

À minha Sogra (sim, ela mesma) por ser minha segunda mãe.

Ao meu avô Pontes, também pesquisador, por sempre dar uma risada enigmática e meio irônica toda vez que falava da minha dissertação.

À Max Weber, Thomas Hobbes, Samuel Beckett, Goethe, Jacques Cousteau e Machado de Assis. À paixão de Marc Chagall, ao sangue de Rubem Fonseca, às barbas de Kubrick, às gambiarras de Nam June Paik. Ao anarquismo pela autonomia. Ao *Seashepherd* por nossas baleias. Ao Aquaman. Ao Dodecafonismo, ao Kraftwerk e ao Radiohead (duas vezes este último. Foi um showçoço).

E Viva Caio Blat!

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	<b>10</b>
<b>1.1 Um pouco de história</b>	<b>11</b>
<b>1.2 Percurso Metodológico</b>	<b>13</b>
<b>1.3 Justificativa, aperitivo e algo mais</b>	<b>17</b>
<b>2. Para um Entendimento da Relação Arte e Estado</b>	<b>19</b>
<b>2.1 Cultura</b>	<b>19</b>
<b>2.2 Arte</b>	<b>29</b>
<b>2.3 Política</b>	<b>43</b>
<b>2.4 Estado</b>	<b>47</b>
<b>3. Concepção: O ovo do Dragão</b>	<b>56</b>
<b>3.1 Rompendo a casca; o nascimento do Dragão e seus pais biológicos: a Política e a Economia Criativa</b>	<b>67</b>
<b>4.O Dragão Fala</b>	<b>81</b>
<b>4.1 Pequenas Elucidações</b>	<b>86</b>
<b>4.2 As Atividades Draconianas e seus pormenores</b>	<b>90</b>
<b>4.3 Diagnósticos</b>	<b>95</b>
<b>5.0 Tentativa de Conclusão</b>	<b>108</b>
<b>6.0 Bibliografia</b>	<b>112</b>

*Toda política de desenvolvimento deve ser profundamente  
sensível à cultura e inspirada por ela.*  
**Javier Pérez de Cuéllar**

*“Pouco valor têm as opiniões, sejam elas lindas ou feias, sensatas ou estúpidas.*

*Qualquer um pode agarrar-se a elas ou também refutá-las.”*

(HESSE, 1994, p.43).

Esta dissertação, bem como a grande e esmagadora maioria delas, embora mostre muitos fatos, dados e evidências de comprovada veracidade, é também e antes de tudo, uma opinião.

## 1. INTRODUÇÃO

Gabriel García Márquez<sup>1</sup> em *Crônica de uma morte anunciada* inicia sua obra contando logo nas primeiras páginas a morte de seu protagonista, Santiago Nassar. Desde o princípio, portanto, o leitor sabe o que ocorre e o que ocorrerá com o pobre Santiago e, a partir então deste fato informado, o narrador inicia uma reconstituição de todos os fatos, de todos os passos que levaram ao cabo a execução da amaldiçoada vítima em um espaço de tempo relativamente curto, contando desde os seus motivos “banais” até o assassinato em si, passando por todo o silêncio impune de uma cidade que sabia o que ocorreria e nada fez além de testemunhar o “inevitável” crime. A graça do que ocorre não é descobrir, portanto, o que acontece no final, mas saber o que vai acontecendo durante o processo narrativo que não sabemos como inicia, ou se mantém, apenas como termina, pois está contado logo no começo do livro. Propostas relativamente semelhantes podem ser encontradas também no cinema. No filme semidocumental, de Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado Para Morrer*, de 1984, por exemplo, que conta a história do líder camponês paraibano João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, e também em *Dead Man*, faroeste psicológico de 1995, do norte-americano Jim Jarmusch, que conta a história de um pacato contador que é jurado de morte logo assim que o filme se inicia. Tais exemplos mostram semelhanças relativamente bem evidentes em relação à novela Gabriel García Márquez.

Este trabalho tem como foco das atenções o Instituto Dragão do Mar (IDM) de Arte e Indústria Audiovisual, uma escola técnica modelo com diversos cursos profissionalizantes na área da cultura, arte e indústria criativa que existiu entre os anos de 1996 e 2003 em Fortaleza, Ceará, tornou-se referência de ensino na área em toda a América Latina durante seu pouco tempo de atuação e ainda lançou as bases da criação do segundo maior centro cultural do Brasil, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, gerenciado hoje pelo IACC (Instituto de Arte e Cultura do Ceará). Essa escola que no período de suas atividades sempre era motivo de reportagens nos jornais locais, está morta, melhor dizendo, com suas atividades encerradas já há algum tempo, assim como tiveram encerradas as atividades o Santiago Nassar do livro de Márquez. E, ao contrário

---

<sup>1</sup>Escritor e roteirista colombiano, também conhecido por Gabo, pertencente à corrente do chamado “Realismo fantástico”. É também professor de roteiro e dramaturgia da Escola de Cinema e TV de Santo Antônio de Los Baños, em Cuba. A obra em questão é uma novela em forma de reconstrução jornalística e investigativa.

do que acontecia quando “em vida”, muito pouco se falou sobre os motivos que levaram ao cabo o encerramento de suas atividades.

Sendo assim, a análise aqui empreendida é uma reconstituição de alguns fatos referentes ao objeto Instituto Dragão do Mar, desde os motivos, intenções e recursos utilizados para sua criação, já que toda história merece um começo, passando pela forma de seu funcionamento administrativo, financeiro e pedagógico, bem como seu alinhamento político e econômico com o governo e, finalizando a pesquisa, com as possíveis razões de seu fechamento; e é neste ponto que, se o trabalho em questão fosse o de uma investigação policial – fazendo alguma analogia com o texto de Marquez-, poderíamos imaginar a vida e os relacionamentos do Dragão do Mar para que, sob o barulho de um velho ventilador de teto e defronte ao desenho feito em giz do corpo de um dragão morto no chão da sala de uma repartição pública, com alguns detetives de chapéu ao redor como num bom filme *noir*, nos perguntarmos dentro desta cena tão peculiar: morte natural, assassinato ou suicídio? Ou ainda, acrescentando um pouco de magia e ficção científica à trama policial: o Dragão teria de fato nascido, ou vivenciamos uma hipnose coletiva em torno de um mito, um monstro de areia e névoa que se dissipa ao sinal da menor brisa?

O que pergunto objetivamente é: o sistema criado para a instituição, de fato, era funcional ou não se sustentaria por muito tempo fazendo com que o IDM (Instituto Dragão do Mar) desmoronasse sob suas próprias bases? Se a própria Instituição não se sustentou, por que, então, foi criada? E com que intentos? A instituição serviu a tais intentos? Se serviu, que chances teria ela de continuar? Muitas perguntas e muitas páginas de pesquisa a serem feitas, escritas, realizadas e lidas... Passemos adiante.

## **1.1 UM POUCO DE HISTÓRIA**

Julgo importante dizer que eu sou ex-aluno do Instituto Dragão do Mar. Fui da última turma do curso técnico em realização em audiovisual (Cinema, Vídeo e TV) cujas aulas ocorreram durante todo o ano de 2001. No início de 2002, produzi e apresentei no Cine Ceará daquele ano meu exercício de final de curso, o vídeo curta metragem de ficção *Cara ou coroa*.

Foi a partir do eco presente dessa experiência passada que surgiu o interesse em transformar o IDM em meu objeto de pesquisa no Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade. Além disso, após o encerramento das atividades do Instituto, em 2003, alguns anos depois, cheguei a trabalhar no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Embora tenham praticamente o mesmo nome, motivo de muitas confusões até hoje, o Centro e o Instituto eram entidades totalmente diferentes.

Em princípio, não seriam tantos que têm em seus nomes à mesma homenagem ao jangadeiro Francisco José do Nascimento, conhecido mais popularmente como Chico da Matilde e, “historicamente”, como Dragão do Mar, alcunha que ganhou pelo seu protesto contra o transporte de escravos pelo mar.

O IDM foi criado em 1996, quando o Centro Cultural sequer tinha tido sua construção iniciada. Quando fui aluno, já nos últimos anos de atividade, ouvia muito falar que o IDM e o Cdmac (Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura) seriam, de fato, uma coisa só, e teriam suas atividades concentradas em um só lugar. Nós, alunos, estranhávamos a informação pelo simples fato de, no Centro, não existirem salas de aula.

Conforme enunciado, depois de formado técnico, trabalhei por alguns anos no próprio Cdmac. Primeiramente, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), devido ao fato de ser aluno do curso de Artes Plásticas do Cefet (hoje Ifet) e, depois, trabalhei no chamado setor de capacitação da Instituição, no núcleo de audiovisual, à época coordenado por Dulcinéa Gil. O setor de capacitação, antes inexistente, foi criado durante o período em que Cláudia Leitão, então Secretária de Cultura do Estado na gestão de Lúcio Alcântara, permaneceu no cargo. Hoje, tal setor não existe mais, todavia, na época, vários cursos foram promovidos, numa tentativa de dar continuidade ao processo de formação técnica de profissionais ligados ao setor da economia criativa. Nesse sentido, muitos cursos foram promovidos pelo setor.

Tempos depois, ingressei na especialização em Arte e Educação do antigo Cefet – CE. O presente trabalho, portanto, faz uma ligação entre a metodologia teórico-prática da Especialização com o do Mestrado e, sobretudo, entre o conhecimento que adquiri acerca da história e dos processos de arteeducação no Brasil, com os estudos que fiz sobre as políticas públicas da cultura, além de uma vivência prática de formação profissional em cultura numa tentativa de tentar descobrir se a busca de fomentar a economia criativa do Estado através de uma proposta que na época foi inovadora em formação técnica, de fato funcionou.

## 1.2 JUSTIFICATIVA, APERITIVO E ALGO MAIS...

Centros Culturais, Editais, Cursos de Formação e Capacitação, financiamento... Afinal de contas, o que isso tudo junto significa quando falo em Políticas Públicas da Cultura? Ou ainda, por que quando se fala em Políticas Públicas da Cultura lembramos imediatamente de tudo isso? Seria devido ao fato de que, hipoteticamente, existiria uma obrigação de mecenas que o Estado deveria desempenhar? Ou não existem outras maneiras de o Estado atuar dentro e para a Cultura, senão por meio de ser financiador ou capacitador de artistas e projetos artísticos? Estes questionamentos iniciais, mais complexos do que aparentam, são um dos pontos norteadores que adotei ao elaborar esta dissertação que visa traçar um mapa de estudo e investigação acerca das políticas culturais cearenses, adotadas nas últimas gestões. Tais políticas estruturavam-se no esquema trifásico de “formação, produção e difusão” adotado como estrutura das políticas culturais brasileiras desde o período do presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) e que se refletiu nas políticas culturais do Estado cearense desde então, lembrando que neste caso a pesquisa se concentrou no primeiro eixo desse modelo, a formação, mas sem perder a noção de que ela esta era apenas a primeira etapa de um esquema de administração política na área cultural, complexo e interdependente entre suas etapas e que se propunha.

E o que seria exatamente esse “tripé” político-cultural? Aqui vai uma pequena metáfora: A cultura e/ou a arte seriam o tão falado “alimento do espírito”. A partir desse esquema típico ideal, parti para o processo de entendimento dessas questões. Logo, se a cultura é um alimento, ela passa a obedecer ao mesmo procedimento do alimento cultivado nas plantações – essas, aliás, são a semente da primeira noção de cultura de que temos notícia. O plantio das sementes seria o mesmo que a formação de profissionais aptos a trabalhar na produção desses bens simbólicos, bens culturais, bens artísticos. A colheita desse alimento seria justamente a produção desses bens artísticos pelos profissionais já capacitados. A distribuição dos alimentos no supermercado e nas feiras seria, também, a difusão dos bens culturais produzidos para serem acessíveis e acessados pela sociedade em teatros, galerias de arte, museus, livrarias, salas de concerto, cinemas, restaurantes (quando se encara a gastronomia como patrimônio cultural e também como uma forma de arte) e até mesmo na rua, praças, becos, o céu, o mar e em diversos outros espaços públicos. Temos então o tripé a partir do qual se entende a ação das Políticas Públicas referentes à arte desde o governo FHC: Formação, Produção e Difusão e que estruturaram, também, as políticas

estaduais desde a segunda gestão de Tasso Jereissati com fortes consequências até os dias de hoje.

A vontade de pesquisar sobre esse assunto e de obter algumas possíveis respostas vem de uma necessidade que diversos profissionais da área cultural, dentre os quais me incluo, têm de saber exata ou aproximadamente que rumo tomar. Sobretudo os jovens profissionais, cada vez mais neófitos no mercado de trabalho, introduzidos por cursos e faculdades (algumas recém criadas) de música, artes plásticas, artes cênicas, letras, turismo, publicidade, dentre outros, que precisam entender esse peculiar mercado de idéias no qual se transformaram as relações sociais e econômicas do homem com sua arte e com sua cultura: o mercado de bens simbólicos, o mercado de cultura. Como produzi-los? Para onde escoá-los? Para onde vai essa mão-de-obra sempre renovada a cada semestre? Para quê? Qual a importância da intervenção estatal nesse setor? Essencial, nula, ou algo de intermediário? Já dizia a velha canção de Milton Nascimento e Fernando Brant: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”, pois bem, então que meios de locomoção dispomos para chegarmos a esse povo, a esse público? Esta curiosidade, que tenta buscar algumas respostas para clarear o caminho desses profissionais, reside em mim não só como estudante das políticas públicas, mas inclusive, como artista produzido por alguns dos cursos citados acima.

O fato é que cada vez mais se aponta a chamada indústria cultural e a economia criativa como setores estratégicos para o desenvolvimento econômico de uma nação e que, em certa medida, é quase que imune a crises financeiras (analisarei esses pormenores mais adiante). Sendo assim, a economia da cultura, da produção de bens simbólicos passa a ser entendida como uma “galinha dos ovos de ouro” de certos governos, pois, grosso modo, só necessita da criatividade de um povo (um hipotético inconsciente artístico, do qual também falarei mais adiante).

Dessa forma, a partir do momento em que o estabelecimento de uma indústria cultural forte é colocado como uma alavanca ou como um pressuposto prático para o fomento da economia, o Estado deve, ou não, como obrigação para realizar tal estratégia, dar o primeiro passo? Afinal, que indústria se estabeleceria em um local com poucos ou nenhum atrativos? Um desses atrativos passa a ser, ou pode passar a ser, então, a referida mão de obra. Ou seja, o povo detentor da criatividade (o elemento que é, a princípio, o ponto de partida para a produção de bens simbólicos) e suas possibilidades técnicas para escoar e retrabalhar de forma palpável os produtos dessa criatividade. O povo deve ele próprio virar produtor de sua cultura, de forma

profissional, correta e economicamente viável. Se é a cultura que define como um povo é, então ganha-se dinheiro apenas sendo o que se é. E nada mais.

Para profissionalizar a população existe um processo, quer queira ou quer não, educacional. E como se trata de educação formal, faz-se necessário a administração e a utilização correta de determinadas ferramentas, como um bom espaço físico para aulas, por exemplo, um centro ou uma escola e bons profissionais educativos, ou seja, bons professores. Da intenção de um pólo cinematográfico no estado do Ceará, capitaneado por alguns dos mais importantes cineastas do Estado, como Rosemberg Cariry, Francis Vale, Wolney Oliveira, Nirton Venâncio dentre outros, que surgiu um processo de intensa mobilização de vários membros da classe artística e intelectual, sobretudo através da mídia impressa<sup>2</sup> para se criar, antes de qualquer coisa, um centro de formação profissional de nível básico e técnico, visando a, justamente, alimentar a construção e manutenção desse pólo cinematográfico. Por tudo isso surgiu, em agosto de 1996, o Instituto Dragão do Mar e junto com ele, uma estratégia de política cultural que justificava este empreendimento com suas dimensões políticas e econômicas e uma pedagogia voltada, de maneira específica, para atender essa necessidade que na época aparentava ser cada vez mais urgente.

Dessa forma, foi criado o Instituto Dragão do Mar (IDM) de arte e indústria audiovisual que, apesar do nome “audiovisual”, abrangia outros setores da “arte” e da “indústria”. Mais claramente falando, as áreas de atuação do Instituto eram a formação profissional de nível técnico em audiovisual (como o próprio nome diz), além técnica em dança, coreografia, direção e interpretação teatrais; em *design* gráfico, de rede e de produto, em dramaturgia teatral e audiovisual e, posteriormente, em gastronomia de maneira sistemática – mas já perto do fim de suas atividades. De forma pontual, o Instituto atuou, também na produção, elaboração e gestão de projetos culturais através de cursos rápidos, bem como nas áreas de artes visuais e artesanato, sobretudo no interior do Ceará.

Embora tenha durado pouco tempo, apenas sete anos, o IDM adquiriu, no universo dos estudantes de artes, fama de proporções nacionais, e até mesmo internacionais. Vinham alunos de várias partes do País estudar em Fortaleza, e de outros lugares, sobretudo da América Latina (na minha turma, por exemplo, existiam alunos do Pará e Rio Grande do Sul). O mesmo ocorria com professores vindos de vários estados

---

<sup>2</sup> Conforme consta ao longo de pesquisa empreendida por Alexandre Barbalho em *A modernização da Cultura, Políticas Para o Audiovisual nos Governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes* (2005).

brasileiros e de países como México, Cuba, Espanha, entre outros países. A metodologia da escola era debatida por outras escolas e nunca vivenciei uma experiência de intercâmbio tão próxima e viva em uma escola do tipo. Não era incomum ouvirmos conversas em espanhol nos corredores (que não eram muitos) na sede do IDM, localizada na rua Tomás Acioly, esquina com Osvaldo Cruz, na cidade de Fortaleza. Ocorria também, em alguns módulos, devido à pouca fluência em língua portuguesa por parte de alguns professores, de aprendermos alguns termos técnicos primeiro em espanhol para depois aprendermos em português.

No entanto, alguns anos depois do encerramento de suas atividades, parecia que tal experiência nunca havia existido na Cidade. Pouco se falava, e até hoje quando alguém fala e outro ouve, é com um tom de saudosismo, como se a experiência não pudesse se repetir, ou com uma curiosidade de quem não vivenciou aquilo. E o que me espantou foi descobrir a ausência de literatura ou pesquisa sobre essa experiência. Com exceção das obras de Alexandre Barbalho (2005)<sup>3</sup> - cujo último capítulo, e apenas ele, é dedicado ao IDM sob o ponto de vista da área de audiovisual - e Silas de Paula (2006)<sup>4</sup>, - que também contém apenas um capítulo sobre o assunto - não existe documentação sobre o IDM. Aliás, segundo confessou-me o próprio Paula, em entrevista concedida para este estudo, o IDM não tem memória registrada (disse-me como ignorando o fato de ele próprio ter escrito um livro sobre a instituição). É como se a Escola nunca tivesse existido. E, sob determinado aspecto, em que medida essa experiência existiu ou não como equipamento associado a uma estratégia estatal de política cultural local?

Evidentemente que essa breve explicação da gênese e ocaso do Instituto é apenas um aspecto do que de fato é proposto aqui, e que será mostrado mais à frente, com detalhes.

O que se buscava, efetivamente, na concepção inicial deste estudo era realizar um inventário social, político, artístico, pedagógico e econômico da criação, funcionamento e encerramento de atividades do Instituto Dragão do Mar, almejando, com isto, a construção de uma análise interpretativa sobre esta ação política. Todavia, reduzi bastante o foco me centrado na orientação política do IDM e suas possíveis

---

<sup>3</sup> *A Modernização da cultura*. políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes, Ceará, 1987 – 1998. Fortaleza: Imprensa Universitária, Coleção Nossa Cultura, 2005. Tese de doutorado de Barbalho.

<sup>4</sup> *Formação profissionalizante em cultura*. a experiência da Secretaria de Cultura do Ceará. Coleção Nossa Cultura, Série Documenta. Fortaleza: Secult 2006, pesquisa encomendada pela Secult no período da gestão de Cláudia Leitão.

relações ideológicas com a cultura e a economia criativa, bem como rápida passada por sua história. Em outras palavras, o que pretendo, nesta dissertação, é identificar, de maneira ordenada e objetiva, as seguintes questões: a) Em qual contexto e sob que intenção o Instituto Dragão do Mar foi criado; b) Como o Instituto procedeu na tentativa de realizar seus objetivos e como conseguia financiamento e se estruturava administrativamente. Em que momento e por quais razões ele teve suas atividades encerradas; c) O Instituto conseguiu ou não realizar seus objetivos? Por quê

Sendo assim, em resumo, proponho, neste trabalho, a realização de um estudo de caso sobre uma política de Formação Profissional promovida pelo Governo do Estado do Ceará, no período de (1996 a 2002), por intermédio da criação do hoje extinto Instituto Dragão do Mar.

### **1.3 PERCURSO METOLÓGICO**

O trabalho em questão tem duas grandes partes ou, como um disco de vinil, dois lados, e em cada um desses lados as suas faixas, com temas e pequenos objetos e objetivos ainda mais específicos. O “lado A” deste “disco-dissertação” é onde está desenvolvido e problematizado o cabedal teórico geral elaborado num percurso investigativo, de base conceitual, a partir de uma revisão de literatura básica e ao mesmo tempo essencial sobre as principais categorias de análise aqui assumidas: sociológica, antropológica, estética e política que orientaram as reflexões interpretativas do campo empírico. Deste modo, procedi leitura crítica de obras relacionadas à Ciência Política (sobretudo no tocante às políticas públicas), à História da Arte, Arteeducação, Economia Criativa (ou Economia da Cultura), Sociologia da Arte e também um pouco à Antropologia e também à Psicologia Social, além do suporte teórico da teoria da complexidade, em Morin.

Já o “lado B”, onde o objeto em questão, o Instituto Dragão do Mar, aparece como cerne também no campo econômico e educacional. Para isto, procedi a levantamento de dados documentais sobre a instituição associados a alguns dados advindos da realização de pequenas entrevistas feitas com ex-alunos, profissionais da cultura que de alguma forma tangenciaram o IDM, na época de seu funcionamento, com Silas de Paula, o último coordenador do IDM e com Cláudia Leitão, última secretária de cultura do Estado antes do fim do IDM, mais revisão bibliográfica, embora bem mais

restrita, sobretudo devido à falta de títulos sobre o assunto, e também à minha própria experiência compartilhada pela memória, já que fui aluno do IDM em último um ano e meio de atividades e vivenciei o período e a política do Instituto Dragão do Mar em questão. Na tentativa de ter mais respaldo de informações, tentei contratar também o ex-secretário de cultura Paulo Linhares, responsável pela criação do IDM. Foram diversas tentativas malogradas. Já na reta final da pesquisa, conseguimos acertar, por telefone, uma rápida troca de e-mails que não foi cumprida por algum motivo pelo entrevistado.

O início do IDM, todavia, é relativamente fácil de entender e, mesmo, de encontrar referências a respeito, mesmo sem o ponto de vista de Paulo Linhares aqui, e apesar também do Instituto como um todo ser um tanto invisível à história oficial, mas o mesmo não acontece com seu fim, sendo ainda hoje envolto em boatos, especulações e histórias mal contadas, daí minha opção de centrar as entrevistas nas duas pessoas mais importantes em seu final, que participaram ativamente das ações de gerenciamento (Silas) e encerramento (Cláudia Leitão) do IDM. Este processo, em seu conjunto, me permitiu construção de modelos teóricos com os quais trabalhei na interpretação deste processo de tentativa de execução de uma política pública para o setor de cultura no Ceará, em determinado momento histórico do Estado.

O norte das reflexões teóricas fundamentou-se nas seguintes questões de partida: É obrigação do Estado “tomar conta” da cultura de um povo? Melhor; é obrigação do Estado ter em seu leque de ações políticas públicas para a cultura, estratégias de formação que visem, em curto, médio ou longo prazo, incrementar a economia, especificamente a economia criativa? Seria importante criar uma escola para formar profissionais e, assim, fomentar essa economia rapidamente? Mais precisamente ainda, seria obrigação do Estado cuidar da formação de mão-de-obra especializada na produção de bens simbólicos? Pra dar conta destas questões, busquei aprofundar-me na compreensão de conceitos chaves para esta discussão, como Estado, Cultura, Economia Criativa, Formação Profissional, Educação Técnica e Arte, como exercício reflexivo. Acho importante salientar tais questões, posto que foram elas o roteiro da investigação mediante análise dos fatos históricos vivenciados pelos agentes sociais relacionados diretamente com o objeto investigado e suas diferentes inserções. Desta maneira adentro de fato na questão do próprio Instituto Dragão do Mar na segunda parte do trabalho, após a revisão das ideias citadas acima, já a partir do próximo tópico.

## 2. PARA UM ENTENDIMENTO DA RELAÇÃO ARTE E ESTADO

Roland Corbisier, ao falar sobre a relação entre censura e o Estado democrático, lembra da máxima socrática que “recomenda admitir a ignorância daquilo que presumimos saber” (CORBISIER, 1978, p. 152) para justificar suas opções para a estrutura e o raciocínio do texto iniciado por ele. Não quero aqui falar sobre censura e o Estado, como o autor citado, mesmo porque o título deste capítulo é outro, e o foco da dissertação também. O que tomo como base é exatamente o raciocínio socrático usado por ele e que tomo por base também aqui no início deste trabalho.

Sendo assim, estruturo esta primeira parte do trabalho um pouco à maneira de Corbisier, pois essa desconfiança do saber pressuposto é a justificativa para “voltar” um a um a conceitos aparentemente básicos como cultura e política, por exemplo, pois acredito que é a partir deles que ocorrem praticamente todas as relações possíveis institucionais e sociais na perspectiva das políticas culturais.

### 2.1 CULTURA

*Somos 100% natureza e 100% cultura.*

*Edgar Morin*

O nono capítulo do livro organizado por Javier Pérez de Cuéllar, *Nossa diversidade criadora*, inicia com uma frase do pesquisador anglo-australiano Colin Mercer condizente em relação a este tópico:

Nosso maior problema na política cultural até hoje não consiste, eu diria, na falta de recursos, na falta de vontade, de compromisso ou mesmo de coordenação política. Ao contrário, consiste na formulação e no reconhecimento mal elaborados ou parcialmente formulados do próprio objetivo político: a cultura (MERCER *apud* CUÉLLAR, 1997, p. 305)

Partindo da premissa do senso comum<sup>5</sup>, temos que a cultura tem em si a idéia do coletivo, algo que nos liga ao outro, ao próximo, referindo-se, justamente,

---

<sup>5</sup> Rubem Alves em seu livro *Filosofia da ciência*: introdução ao jogo e suas regras, afirma de maneira geral que a ciência nasce do senso comum, pois ele é como se fosse a fagulha inicial do conhecimento, instigando a curiosidade, cabendo à ciência, um “senso comum aperfeiçoado” por meio de técnicas, processos, equipamentos e procedimentos, aferi-lo, testá-lo, confirmá-lo, medi-lo e concluir se ele é verdadeiro de fato ou não. Ainda sobre o senso comum, eu como educador, e a exemplo do próprio Rubem Alves, que também é educador, não posso ignorar a teoria sócio-interacionista de Lev Semyonovich Vygotsky que, de uma maneira bem simplificada, diz que não se pode ignorar aquilo que o aluno já sabe, conhecimento real, que muitas vezes é alinhado com o próprio senso comum, pois é a partir dele que a educação é direcionada levando o aluno a ter contato com o conhecimento que ele potencialmente pode vir a ter. A partir do momento em que o conhecimento em potencial é atingido, ele passa a ser o novo

àquilo que nos é comum, por isso partir do que é considerado senso comum, “conversa de bar”. O princípio é, em si, correto, mas são tantas e diversas as definições, para além do senso comum, que é tênue a linha que separa o genérico do específico quando o assunto é cultura. É exatamente por isso que, partindo do senso comum, somos também obrigados a sair dele e visitar outras reflexões mais problematizadas e problematizadoras sobre o tema.

É poética, por assim dizer, a definição de Raymond Williams (2000) ao falar da etimologia do termo, a história da palavra, rememorando o aparecimento dela. Williams afirma que a palavra “cultura” surge para o mundo e para a mentalidade humana no âmbito da terra, do alimento, da *agricultura*: era aquilo que se criava e plantava para prover e para subsistir. Mas, nos fins do século XVIII, na Europa, sobretudo na Alemanha e na Inglaterra, a palavra “cultura” passa a ser tratada, conforme ele nos informa, como “um nome para configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava ‘o modo de vida global’ de um determinado povo” (idem, p. 10).

Ou seja, sob este entendimento, a cultura é tudo aquilo que permeia o comportamento e o pensamento de um povo. De maneira objetiva, é tudo que um povo “sabe”, o que inclui a criação e delineação da própria cultura. A cultura contém a si própria. O “saber” coletivo a que se refere a palavra “cultura” não fica, no entanto, somente na esfera do saber, refletindo-se em seu comportamento, ou seja, no “modo de vida global” de que nos fala Williams (Id., ibidem, p. 11).

Mesmo assim, a própria definição da palavra “cultura”, por si só, já é muito subjetiva, pois ela própria passa pela cultura de quem a define. Como diria Lévi-Strauss,

segundo penso, é absolutamente impossível conceber o significado sem a ordem. Há uma coisa muito curiosa na semântica, é que a palavra “significado” é provavelmente, em toda a língua, a palavra cujo significado é mais difícil de encontrar. (1978, p. 15)

Se entendermos que essa “ordem” à qual Levi-Strauss se refere, essa maneira de organizar as coisas não é senão a própria cultura, conseqüentemente, da cultura vem a derivação do significado de Cultura! Sendo assim, é de uma subjetividade metalingüística querer definir “cultura” (bem como qualquer outra palavra, pois todas elas passam pela esfera cultural, também é essencial não esquecer que tudo que existe como significado na vida social é uma construção do próprio social).

---

conhecimento real para, a partir daí, serem estabelecidas novas metas de conhecimento em potencial. Dessa maneira o aluno está sempre em evolução intelectual, pois ele sempre pode, potencialmente falando, aprender novas coisas.

Muitas teorias explicam o surgimento e esse comportamento “evolutivo” da cultura. Uma delas ainda em caráter experimental, mas bastante esclarecedora em diversos aspectos, nasce da biologia cerebral e se expande para outras ciências. Trata-se da teoria dos neurônios-espelho, fundamentada nas descobertas do neurocientista italiano Giacomo Rizzolati<sup>6</sup>, durante a década de 1990. Essas células nervosas são responsáveis pela imitação de uma ação realizada por um indivíduo por outro da mesma espécie. Inicialmente observados em macacos, descobriu-se que esse mesmo tipo de célula também está presente em seres humanos de forma muito mais “refinada” do que em nossos parentes símios. A partir de tal premissa, fica fácil perceber não só como uma gargalhada ou um bocejo se espalham quase que automaticamente entre uma roda de amigos, colegas de turma ou mesmo em um ambiente de trabalho, mas também uma compreensão muito esclarecedora de como, pela repetição e imitação, aprendemos a falar, a andar ou mesmo a nos comportar em determinadas situações emocionais e sociais, de forma inconsciente.

A descoberta desse tipo de neurônio é muito interessante e não pode ser negada ou mesmo ignorada em qualquer processo de estudo, ainda que preliminar, da cultura, posto que além de dizer respeito à nossa natureza biológica, ele também reforça um dos princípios da cultura que é justamente o da repetição e propagação dela em outros indivíduos, sobretudo de geração para geração, o que dá um ar de eternidade à cultura, dando ao homem uma dimensão histórica. Além disso, podemos perfeitamente interpretar e “confirmar” certas teorias nascidas nas Ciências Humanas como manifestações (também confirmadoras) do princípio biológico descoberto por Rizzolati e vice-versa, tendo alguns dos princípios dos neurônios-espelho como elementos confirmadores de teorias sociais e antropológicas. No entanto, não podemos nos prender somente a ela, mesmo porque minha proposta é analisar a cultura à maneira de Morin, sob a ótica da Teoria da Complexidade e sua metodologia transdisciplinar, o que pressupõe diálogo com outras ciências e fontes de saber. E embora a cultura construa as relações sociais, tais relações são, em verdade, expressões muito particulares de uma época, de uma região, de um povo, uma comunidade e não podem ser definidas apenas ou tão somente como padrões biológicos de “repetição”. Mesmo porque símios já revelam quebrar com os determinismos biológicos pela observação de práticas entre si e

---

<sup>6</sup> Mais informações podem ser obtidas, por exemplo, em artigo escrito por Allan Pablo Lameira, Luiz de Gonzaga Gawryszewski e Antônio Pereira Jr. para a revista de psicologia da USP disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v17n4/v17n4a07.pdf>, além, evidentemente, de trabalhos do próprio Rizzolati.

mesmo das práticas humanas, no entanto, essas novas práticas adquiridas pelo poder dos neurônios responsáveis pela repetição nem sempre emprestam significados à repetição. Sendo assim, no caso dos macacos que repetem atos observados dos humanos responsáveis pela limpeza do zoológico (varrer, espanar, passar pano no chão...), não existe uma transferência de significados do ato, o que é essencial ao estabelecimento de uma cultura. Seguindo tal premissa, Clifford Geertz (1973) afirmará que a cultura não é e não pode ser destituída de sentidos.

O conceito de cultura que eu defendo, [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (p. 15)

Cultura é um significado significante, estrutura estruturante, portanto, muito além da simples repetição. Se um cão boceja perto de alguém, esse alguém até pode bocejar, mas o contrário é mais difícil justamente porque o cão não tem noção, ainda que inconsciente, do significado de um bocejo. Um adulto bocejando perto de um bebê não provoca repetição no bebê porque o mesmo ainda não tem internalizado seu significado, mas quando um bebê boceja, o adulto ao seu lado facilmente repete o gesto. Percebe-se, portanto, que aqui não se trata de uma repetição vazia, mas que é permeada de sentido. Repete-se porque ali tem um conteúdo. E eterniza-se porque se repete e assume ação cheia de significados passíveis de serem decodificados pelo repertório cultural preexistente no grupo ao qual se tem pertença. E por mais paradoxal que pareça, é diferente a cada repetição. Sobretudo porque existem adaptações que ocorrem de geração em geração, para com a época e o mundo ao seu redor que se modifica, também devido ao contato com outras culturas. Em entrevista à Revista de Antropologia<sup>7</sup>, por ocasião de seus 90 anos, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss disse que “as culturas não desaparecem nunca, elas se misturam com outras, e dão origem a uma outra cultura” mas que ainda assim é de suma importância (sobretudo para o profissional antropólogo e a toda Antropologia) “que elas saibam refazer diferenças”.

Mas como a cultura nasce e nos envolve assim, dessa maneira? Como ela se processa socialmente e dá os fundamentos da reprodução do mundo social-histórico, se propagando nela e a partir dela mesma?

---

<sup>7</sup> Revista de Antropologia em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011999000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011999000100002&script=sci_arttext) no dia 07 de Julho de 2010. Referendada pela Scielo.

A vertente social desse processo é o conjunto das instituições, de que está impregnado constantemente o ser humano, desde o seu nascimento. E é, em primeiro lugar, o outro social, geralmente, mas não inevitavelmente a mãe que cuida do ser humano, já estando ele próprio socializado de maneira determinada, e a linguagem que esse outro fala. De um ponto de vista mais abstrato, trata-se da ‘parte’ de todas as instituições que visa a escolaridade, a criação, a educação dos recém-vindos – o que os gregos chamavam *Paidéia*: família, classes de idade, ritos, escola, costumes, leis, etc. (CASTORIADIS, 1992, p. 126.)

Castoriadis fundamenta estas questões. A Cultura se reproduz à medida que o ser humano também se reproduz. E muitas vezes essa “reprodução cultural”, realizada por intermédio das instituições sociais, como a escola ou as classes sociais, acontece por meio de aparatos estatais<sup>8</sup>, o que torna a idéia de cultura muito íntima, a partir de determinado momento histórico, do conceito de Estado que propaga, direta ou indiretamente, por meio de seu aparelho burocrático e legal, aquilo considerado “cultura oficial” ou legítima, em detrimento da cultura não legítima.

A cultura se reproduz justamente para dar continuidade ao pensamento e comportamento social no decorrer da reprodução inerente às culturas, de geração em geração (e também no seio de uma mesma geração) e, sobretudo, dentro de uma mesma população que tende agir, portanto, de forma parecida com sua antecessora, obedecendo às “regras” de cada cultura. Essa multiplicação, no entanto, embora seja “universal”, no sentido de que ocorre em praticamente todas as sociedades (embora com infindáveis peculiaridades inerentes a cada uma delas) e em certa medida faz parte da essência de perpetuação cultural e humana, não pode, contudo, ser considerada “natural” do ponto de vista sociológico, já que as sociedades sempre serão fruto de um constructo social, seja material (a economia), seja simbólico (as representações e os conteúdos instituintes). Pelo menos “natural” no sentido que liga o adjetivo à noção de natureza, contrapondo-o à noção de “artificial”, feito pelo homem. É “natural” na medida em que é inerente à expansão e estabelecimento da própria cultura. A sociedade é, portanto, construção humana e não oriunda da natureza. Neste caso, uma sociedade sempre será a síntese histórica de uma relação dialética entre o mundo instituído (as instituições, leis e

---

<sup>8</sup> Os aparatos estatais que menciono não se limitam à ideia de governo, posto que gostaria de relacioná-los mais ao conceito de “Estado Ampliado” de Antonio Gramsci (1988), cuja dimensão do que é estatal transcende a noção mais simples de governo, justamente se “ampliando”. Para o cientista político italiano o governo é uma função, um ato, e o Estado é o conjunto de relações que são geradas nas disputas de interesses e lutas das classes fundamentais na busca de consenso. Daí a distinção entre sociedade política e sociedade civil, ambas como partes constitutiva do Estado, tendo o governo como gerente dos interesses das classes hegemônicas daquele momento social-histórico.

suas racionalidades) com o mundo instituinte - a dimensão simbólica e imaginária da sociedade, conforme analisa Castoriadis (1982). Talvez aqui apareça o lugar da cultura como elemento unicamente estruturado pela sociedade, mas, também, como elemento estruturante dela. No entanto, é certo que determinados padrões se repetem, apesar de sempre haver diferenciação, que gera conflitos de interesses entre gerações, entre classes sociais e demais grupos sociais. E ainda sobre a questão da natureza na cultura, construto humano, temos a afirmação de José Luiz dos Santos, do livro *O Que é Cultura*, que escreve:

Cultura é uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade. Não diz respeito apenas a um conjunto de práticas e concepções, como por exemplo se poderia dizer da arte. Não é apenas uma parte da vida social como por exemplo se poderia falar da religião. Não se pode dizer que cultura seja algo independente da vida social, algo que nada tenha a ver com a realidade onde existe. Entendida dessa forma, cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social, e não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros. Cultura é uma construção histórica, seja como concepção, seja como dimensão do processo social. Ou seja, a cultura não é "algo natural", não é uma decorrência de leis físicas ou biológicas. Ao contrário, a cultura é um produto coletivo da vida humana. (SANTOS, 1996, p.44)

A cultura é manifestação natural da vida humana, mas não é natural à natureza como um todo, ou seja, é uma manifestação social da vida humana. Como é da natureza humana a organização em sociedades, podemos perceber como a cultura é essencial à formação humana, confirmando a interpretação acerca da humanidade que Edgard Morin faz, de que somos 100% cultura e 100% natureza<sup>9</sup>. Sendo assim, podemos também concluir que a cultura é aquilo que liga uma pessoa a outra, um ser humano a outro, aquilo que nos é comum, comum entre nós e nossos vizinhos, aqueles que moram na mesma vila, ou então aquilo que nos é incomum, entre os forasteiros, ou mesmo com aqueles de outro grupo social dentro de uma mesma macro esfera social (como os adeptos do candomblé e demais religiões de matizes africanas com os evangélicos neopetencostais em Salvador, Bahia, ou entre judeus e palestinos na Faixa de Gaza). Também são os valores que nos orientam a ver e classificar esses esquemas hierárquicos

---

<sup>9</sup> Longe de serem consideradas como uma dualidade intransponível é preciso acionar os operadores da recursividade e da dialógica e enxergar a natureza na cultura e vice-versa. Somos naturais porque inscritos numa complexa ordem biológica; somos culturais porque capazes de elaborar estratégias de sobrevivência e adaptação, a curto, médio e longo prazos, onde quer que nos encontremos. Em resumo, e a idéia é de Edgar Morin, somos 100% natureza, 100% cultura, ou melhor dizendo, somos seres vivos uniduais, carregamos conosco uma trajetória biológica milenar, ao mesmo tempo que somos portadores de um vasto acervo cultural constituído pela memória coletiva da espécie. (CARVALHO, 2002)

entre o que é e não é comum. Ou seja, a cultura existe a partir da coletividade, a partir do espelho do outro.

Émile Durkheim (1989) explorou a existência da coletividade e de sua influência sobre o indivíduo. Ainda influenciado pela antropologia evolucionista<sup>10</sup> de sua época, ele expõe, em sua obra *A Divisão do Trabalho Social* diversas correntes de pensamento acerca da cultura. Algumas afirmam que as características coletivas podem, em certas situações ou civilizações, suplantar as características individuais, já outras dizem que seria um erro “atribuir aos povos primitivos uma certa uniformidade de caráter” (p. 158). Durkheim analisa, ainda, o consciente coletivo, ou “consciência comum” na tradução portuguesa do original em francês. Essa “consciência comum,” determinada pela religião, pela nacionalidade e pela língua, acaba se refletindo determinantemente no comportamento dos indivíduos, apesar de, como que num prenúncio longínquo da pós-modernidade, Durkheim falar que essa influência estava se “abrandando”, ao dar espaço cada vez maior para as “consciências individuais”.

Um ponto interessante é que Durkheim refere-se às “consciências individuais” assim, no plural, enquanto que a “consciência comum”, ou “consciente coletivo” fica no singular. No entanto, como o próprio Durkheim reconhece, cada povo tem sua própria “consciência comum”, apesar de, segundo ele, tais consciências estarem cada vez mais se aproximando, com mais semelhanças e menos diferenças. O fato é que, a despeito do singular, a consciência comum é sempre plural.

O termo ‘cultura’, ou ‘civilização’, foi inventado no Ocidente como uma proposição universal entre muitas. Contudo, em comparação com outras proposições universais, como ‘ciência’ ou ‘liberdade’, a proposição universal chamada ‘cultura’ sempre teve uma conotação pluralista. Discutia-se ciência ou liberdade, por exemplo, e não ‘ciência ocidental’ e ‘liberdade ocidental’, porque a compreensão geral era que essas boas coisas eram unas e indivisíveis. Por outro lado, discutia-se ‘cultura ocidental’, porque sempre se supôs que havia muitas outras culturas junto com a ocidental. (HELLER, FEHÉR, 1987, P. 193)

O plural é importante quando falamos de cultura porque, em uma mesma cultura, se tomamos aqui cultura por sinônimo de comunidade, de um grupo de pessoas

---

<sup>10</sup> Sobre o assunto, conferir livro organizado por Celso Castro, *Evolucionismo Cultural; textos de Morgan, Tylor e Frazer*, que dá excelente panorama, ainda que introdutório, sobre essa importante corrente da antropologia, por intermédio dos seus três autores de maior peso. Outro recurso para este entendimento, complementar à leitura do livro é o filme *O Elo perdido*, do diretor francês Régis Wargner,,inspirado em fatos reais relacionados a essa forma de pensar a cultura e a civilização humanas típicas do século XIX e começo do século XX.

com forte identificação entre si, existem diferenças, portanto, mais de um singular, existem plurais.

Santaella (2003, p. 11) discorre em seu livro *Culturas e artes do Pós-humano* sobre as diferentes possibilidades de “coexistência de estratos culturais distintos (eruditos, alternativos, massivos)” Tais “estratos” são justamente as possibilidades da cultura ser erudita, de massa, popular, cultura das mídias, cibercultura e tantas outras que existem e ainda estão por existir. Eis a importância de termos visão aberta e plural sobre o assunto. Todavia, também é interessante tentarmos compreender quem define esses estratos como tais. Santaella não parece se preocupar com isso, utilizando os conceitos com naturalidade, demonstrando uma aceitação possivelmente passiva de tais conceitos de estratificação.

Mas como cultura é algo “coletivo”, se todos nós temos nossa própria individualidade? Pensamos sozinho e também em conjunto? Essa definição de cultura é ela individual ou coletiva?

Outra definição de cultura, esta bem direta e objetiva, e complementar à leitura de Strauss, é a do inglês Edward Burnett Tylor, “pai” do conceito de cultura por ter sido responsável, segundo Laraia (2001), por formular pela primeira vez a definição de “cultura” do ponto de vista antropológico. De fato, sua definição é relevante e ampla sem ser vaga, o que é muito importante:

Cultura ou civilização, tomada em seu mais amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade. (TYLOR, 2005, p. 69)

Com esteio na definição defendida por Tylor, podemos englobar boa parte, senão toda ação e produção humana que possa ser repassada de geração em geração, levando em consideração também a condição coletiva e social do conceito “cultura”. Se cultura é aquilo que nos liga ou nos separa de outras pessoas, é impossível, dentro deste raciocínio, a existência, melhor dizendo, o surgimento de uma cultura por meio de uma só pessoa. Logo, além de tudo, a idéia de cultura é inexorável à idéia de coletividade.

Todavia, se temos o elemento coletivo como fundamento da cultura, isso não significa dizermos que não exista, também, o aspecto individual dela. Pois se cultura pode ser considerado como um conjunto de hábitos e crenças, podemos pensar que cada família pode ter um ou outro hábito que a diferenciem de outras famílias, seja

na alimentação, na vestimenta, na maneira como se comunicam ou mesmo na rotina de cada uma. Os estudos, a profissão de cada um, o poder aquisitivo, as preferências individuais formam um interessante mosaico, evidenciando como é tênue, em muitas situações, a fronteira entre cultura e personalidade, entre gosto pessoal e hábitos coletivizados, sendo difícil de dizer se é a personalidade que influencia predominantemente a cultura, se é o contrário que ocorre, ou se simplesmente se trata de uma influência mútua e equilibrada. Poderíamos nos ater apenas às interseções, aquilo que é comum, é cultural, e aquilo que não, considerado da esfera individual, do caráter de cada um, já que mesmo a personalidade, tida, grosso modo, como elemento particular de cada um, é socialmente construída, sendo o caráter um componente idiossincrático.

Mas, o fato é que a cultura, de uma forma ou de outra, influencia em nossa personalidade, justamente porque ela é socialmente elaborada e, por conseguinte, em nossa maneira de raciocinar.

Existe certa maneira de se raciocinar e de se ordenar coletivamente o pensamento. A isto podemos atribuir ao peso da cultura, que nasce justamente do modo de sentir, pensar e agir humanos. É importante o lugar do pensamento na estruturação da cultura. No entanto, pensamento e cultura não são conceitos sinônimos, porque a maneira de utilizar o pensamento, sobretudo no tocante à interpretação de fatos e coisas, difere de cultura para cultura. Geertz (1973), por exemplo, define cultura como uma série de expressões sociais particulares que variam histórica e territorialmente. Como afirma Pitta:

O raciocínio – a razão, outra função da mente – permite sem dúvida analisar os fatos, compreender a relação existente entre eles, mas não cria significado. Para que a criação ocorra, é necessário imaginar. É o que fazem, na sociedade ocidental, os filósofos, os cientistas sociais, os estudiosos das religiões, os políticos, os arquitetos, os artistas, os físicos, os matemáticos... Criam filosofias, teorias, religiões, obras... Criam, a cada instante, o universo. (2005, p. 12)

Ou seja, o significado em potencial das coisas que percebemos pelos nossos cinco sentidos, a rigor, não existe como substância ou essência na e da natureza. Ele é criado por nós. Sendo assim, podemos afirmar que nós não vemos ou mesmo percebemos o Universo, o que vemos e percebemos é tão somente nossa ideia de Universo, ou seja, nossa própria interpretação, recheada e entremeada por medos,

prazeres e sentimentos que tentam ser extirpados à medida que procuramos criar uma interpretação daquilo que nos cerca.

Ainda de acordo com Pitta (IDEM, p. 13):

O ser humano, assim, constituído, atribui significados que vão bem além da funcionalidade dos atos ou objetos. Desse modo, aquilo que poderia parecer absolutamente natural (árvores, água, fogo...) é transformado pelas diversas culturas para adquirir significado. Altera-se a aparência do corpo com as mais diversas escarificações, com o corte dos cabelos, com os enfeites da roupa... No plano das necessidades básicas, o procedimento não é diferente: para a alimentação, existem as proibições alimentares, o modo de apresentação dos alimentos, a maneira de assimilá-los, entre outras coisas. Enfim, nada para o ser humano é insignificante. E dar significado implica entrar no plano simbólico.

A esse conjunto de “regras”, esta organização mental e comportamental, é o que chamamos imaginário, que nada mais é do que a maneira, dentro de uma cultura, de um povo, de se imaginar determinadas coisas, ou à maneira de Castoriadis (1992), de criar e atribuir sentido àquilo que, em princípio, não é:

Os seres humanos se definem, antes de tudo, não pelo fato de serem ‘racionais’, mas pelo fato de serem dotados de uma imaginação radical. É esta imaginação que deve ser domada e dominada pelo processo de fabricação social que, aliás, nunca está completamente acabado, (CASTORIADIS, 2004 p. 183)

De certa maneira, temos que Castoriadis e Pitta concordam neste aspecto, da importância do imaginário para a instituição espiritual e social do homem. Nas palavras de Pitta (IDEM, p.15):

O imaginário, nessa perspectiva, pode ser considerado como essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe. (PITTA, 2005, p.15)

Imaginário é o que sequer nos damos conta que existe até que de repente percebemos que para além de nossa própria individualidade temos certa convivência, parceria, coletividade (que pode ser questionada pela nossa individualidade) com muitos outros.

Sociologicamente é, de fato, impossível pensar no ser humano isoladamente, e senão a partir do encontro, da coletividade. Existem muitas formas de encontro, uma delas é a arte. Partindo do pressuposto que o presente trabalho analisa o

papel da arte nas políticas públicas da cultura - mais precisamente o ensino profissionalizante de arte e seu pretensão incentivo ao fomento econômico- analisarei a arte como uma das capacidades humanas de relação social, e o farei, a seguir, de modo articulado aos conceitos de cultura, política e Estado.

## 2.2 ARTE

A importância de se tentar conceituar arte, mesmo se entendendo que ela já é um elemento da cultura, existe tendo em vista que o foco do trabalho é uma política de formação profissional em arte. Buscarei entender o que é arte seus pressupostos teóricos particulares e suas reverberações práticas na vida social para que seja possível correlacioná-la coerentemente com as motivações de uma política pública da cultura. Para Cuéllar, esta mesma questão é posta da seguinte maneira:

É a vida criativa que dá significado à existência das pessoas. Todavia, a maior parte dos debates políticos tem negligenciado a dimensão da criatividade. Os termos criatividade e expressão criativa são freqüentemente eufemismos para o apoio às artes profissionais e às instituições artísticas e de patrimônio. As artes profissionais e os artistas são, sem dúvida, colaboradores essenciais para a vida estética de toda a sociedade. Todavia, uma ênfase exclusiva nesses elementos pode conduzir ao subdesenvolvimento do potencial criativo da comunidade e dos benefícios que podem resultar à população criativa. A política cultural é freqüentemente confinada à política para as artes, com ênfase exclusiva na busca da excelência artística e institucional. Segue-se uma forma de deficiência política que desvia o debate, de forma inadvertida, do apoio à diversidade, da escolha e da participação cidadã para questões como arte 'superior' *versus* arte popular, *status* amador *versus status* profissional, ou para a questão de se o artesanato, o folclore e outras formas populares de arte devem receber apoio. (1997, p. 320)

Interessante aqui é percebermos que muitas vezes a arte é tratada como a única instância, manifestação ou momento em que a cultura é capaz de ser atingida e modificada por intermédio de ações políticas públicas, de forma que, grosso modo, políticas culturais e as mais diversas políticas de incentivo às artes são tratadas como sinônimos. Temos neste raciocínio que arte é um equivalente de cultura, quando, em verdade, seria mais um tipo de "subconjunto" da cultura, e não seu sinônimo imediato. Ou seja, afirmar que cultura é igual à arte é uma imprecisão, tanto política como cultural. Mas talvez isso não seja "culpa" de ninguém, e se deva ao fato de que, simplesmente, a arte seja, de fato, a forma mais tangível (mas não a única) da cultura para possíveis intervenções políticas estatais, concorrendo para que a arte torne-se a

“menina dos olhos” das Políticas Públicas Culturais. De uma forma ou de outra, muitas das intervenções públicas se voltam para ela, direta ou indiretamente.

Evidentemente que, como a cultura é algo inerente ao ser humano, podemos afirmar que quase toda intervenção política interfere ainda que indiretamente na cultura. Quando se estabelece uma área de preservação ambiental e se permite que determinados grupos nativos ali permaneçam, exercendo atividades extrativistas em certo nível de interação/modificação geográfica, não está se visando outra coisa senão a preservação de determinada cultura, sobretudo quando a reserva é criada não para a natureza em si (fauna e flora), mas, sobretudo, para o elemento humano ali existente como nas reservas indígenas ou nas comunidades de remanescentes de quilombolas. Até mesmo leis de trânsito interferem na cultura de um povo na medida em que interfere na maneira que um grupo de indivíduos (grande ou pequeno) tem de se comportar ao dirigir um veículo, por exemplo. Todavia, quando se fala em intervenção direta de uma medida política, de uma ação pública no âmbito da cultura, é recorrente a idéia da arte.

Realmente a arte é, dentro da cultura, um dos elementos mais “palpáveis” e passíveis de serem modificados diretamente, para além do bem ou do mal, pelas ações políticas, sejam elas públicas ou privadas. O próprio objeto de estudo deste trabalho, o Instituto Dragão do Mar, pode ser definido como uma escola de arte. E foi uma iniciativa política, no âmbito público governamental, que o criou com o intuito de fomentar a economia mediante a criação de mão de obra qualificada para a instauração de um pólo de economia criativa no Ceará. Entender economia criativa<sup>11</sup> é, antes de tudo, entender o pressuposto básico da arte sob a perspectiva da produção e circulação de bens de consumo, ou seja, compreendê-la sob viés econômico e comercial. O termo carrega em si mais especificidades, mas agora creio que basta, para o momento, esta acepção básica.

Embora seja a arte um aspecto da cultura, ela não é um conceito fechado. Cultura, de certa forma, também não, mas a arte é uma espécie de terreno pantanoso e escuro, cheio de armadilhas e exceções. A idéia de arte muda constantemente de tempos em tempos, de um século para outro, de uma região para outra, de uma década pra outra, de uma galeria de arte para outra, de pessoa para pessoa. O próprio surgimento da arte vai diferir a partir da abordagem adotada. Sociologia,

---

<sup>11</sup> Defino o termo com um pouco mais de propriedade no item 3.2 deste trabalho.

Psicologia e História da Arte, por exemplo, tem pontos de vista distintos em relação ao assunto.

Para psicólogos da arte como Vygosty, por exemplo, a arte emerge a partir do surgimento da linguagem e da função semiótica. A partir do momento, portanto, que surge um elo comunicativo entre os homens dentro do mais primitivo e básico sistema de linguagem, surgiu, assim, a arte.

A noção de mediação semiótica do desenvolvimento humano é uma das noções centrais da teoria histórico-cultural inaugurada e desenvolvida por Vygotsky. O despertar da função simbólica, analisada principalmente através das modificações que o surgimento da linguagem provoca no comportamento e nas capacidades mentais, intelectuais e emocionais na criança, modifica qualitativamente a relação [...] com o mundo [...] ao modificar, de modo sistemático, seu campo de ação possível. [...] O surgimento da função simbólica, da produção e manipulação de signos, introduz na relação entre o sujeito e a realidade que o cerca, um terceiro elemento. O signo tem neste processo a função de distanciar o ser humano de seu contexto natural imediato, tanto em nível externo como em nível interno, isto é, ao automatismo da percepção e da relação imediata estímulo-resposta, à dependência ao universo empírico imediatamente presente às restrições que o contexto imediato impõe às formas de comportamento e de resolução das tarefas de organização das ações necessárias à sobrevivência (em níveis individual e coletivo). (VYGOSTSKY, apud LIMA, 2000, on line)

Em outras palavras, tudo aquilo que é mediatizado ganha valor simbólico. Passamos a nos relacionar com o mundo (a natureza e a sociedade) por meio de mediação simbólica. E apesar da citação acima referir-se especificamente à criança de um modo geral, ela não se restringe à infância individual, podendo ser aplicada ao ser humano de forma ampla ao considerar a pré-história como a infância de nossa espécie, período do surgimento das primeiras manifestações estéticas. E tais manifestações estéticas pré-históricas já são consideradas arte do ponto de vista histórico, ainda que não tenham sido realizadas com este intuito explícito. Importantes historiadores da arte, como o austríaco Ernst Hans Josef Gombrich (1999), dão claramente a entender que a partir do momento que o primeiro xamã pré-histórico desenhou um bisão na parede de uma caverna, ele nos colocou num caminho sem volta. E não é preciso ir longe para perceber que a grande maioria dos livros de História Geral da Arte começa com capítulos sobre pinturas rupestres pré-históricas. É isso que afirma Horst Waldemar Janson, professor norte-americano de história da arte e que divide com Gombrich o lugar de mais influente historiador da arte do mundo, ao escrever que provavelmente o

primeiro artista da história foi aquele que primeiro trouxe ao mundo físico experiências extra-sensoriais de um mundo outro, para além dos sentidos, o mundo espiritual, místico, divino. O mundo dos espíritos que só poderia ser acessado pelo xamã, o primeiro sacerdote que também foi o primeiro artista, pois:

Tal como ao lendário Orfeu, atribuíram-se a eles poderes divinos de inspiração e acreditava-se que podiam, num transe semelhante à morte, penetrar nas profundezas do subconsciente; ao contrário do comum dos mortais, porém, podiam regressar ao reino dos vivos. Graças a essa capacidade única de penetrar no desconhecido [...] o xamã apoderou-se das forças secretas do homem e da natureza. Ainda hoje, o artista permanece um mágico, cujo trabalho nos perturba e nos comove – fato que deixa o homem civilizado (*sic*) um tanto embaraçado, pois ele não abdica facilmente do seu verniz de autodomínio racional. (JANSON, 1993, p. 13)

Já com o advento do Romantismo, principal e mais importante escola estética e cultural do século XIX, devido à sua imensa influência social, política e artística não só na época, mas até os dias de hoje, os conceitos e funções da arte são retrabalhados socialmente<sup>12</sup>, sendo pensados a partir daí não somente atrelando arte à subjetividade do artista, mas também como uma afronta a costumes burgueses pré-estabelecidos que corroboravam com a associação feita ao longo da História da Arte de associação de fruição estética com status social e financeiro.

Ou seja, é a partir do Romantismo que a arte surge como tal e, portanto, tornando-se objeto de estudo claro e relativamente bem definido. Mas sem dúvida, é preciso não esquecer que

a arte é um perpétuo diálogo entre um e outro, e que as relações que os unem têm duplo sentido, o criador modelando seu público e o público, por sua vez, reagindo sobre o criador, impondo-lhe seus gostos e seus desejos. (BASTIDE, on line, acessado em 20/04/2010)

Bastide também dirá que “a arte não plana no espaço, vive num certo meio social e está sempre subordinada a um conjunto de forças que tendem a mantê-la ou modificá-la, a propiciar sua difusão ou restringi-la a estreitos limites.” (Ibid) Ou seja, cada meio social, e isso varia de lugar para lugar e, também e sobretudo, de tempos em tempos, terá um pensamento a respeito da arte. Desse modo, definir arte aqui, ali ou em qualquer outro lugar de maneira determinante e contundente é tarefa assaz dificultosa e

---

<sup>12</sup> Vide Gombrich (1999) capítulo sobre Romantismo: *Revolução Permanente*, o século XIX.

quase sempre malograda em suas conclusões, seja nos campos da Filosofia, História ou Sociologia, ou mesmo em uma opinião empírica do próprio artista.

Primeiramente, é bom tentarmos entender como a arte se comporta como um dos aspectos componentes da cultura. Como vimos a partir de citação de Pitta (op. cit.), o ser humano necessita atribuir significados àquilo que o cerca. Para tal, muitas vezes a aparência das coisas é retrabalhada, seja em tentativas de reprodução visual, sonora e ou gestual.

Introduz um mau governo na alma de cada indivíduo, lisonjeando o que nela há de irracional, o que é incapaz de distinguir o maior do menor, que, pelo contrário, considera os mesmos objetos ora grandes, ora pequenos, que só produz fantasias e se encontra a uma distância enorme da verdade” (PLATÃO, p. 334, 2000).

Reprodução esta que seria um simulacro da realidade, um artifício enganador do qual Platão falará em sua *República*. Mas antes de chegarmos a Platão, seria interessante circundar um pouco a afirmação de Pitta, em relação ao significado das coisas e do mundo. E uma complementação interessante desse raciocínio (dependendo do significado e da interpretação que podemos dar) está em uma famosa anedota estruturalista aqui lembrada pelo antropólogo Roberto Da Matta:

Uma palavra final deve ser aduzida a esse exercício que muitos podem achar ingênuo, ou até mesmo despropositado. Afinal, sabemos todos, cada sociedade esconde dentro de si infinitos significados que sempre escapam desses exercícios gerais e ambiciosos de entendimento. Sou o primeiro a concordar com tal apreciação. Minha defesa, se defesa tenho, é a lembrança da anedota do estruturalista francês contada por Marshall Sahlins. Conta ele que, estudando estátuas eqüestres de vultos históricos, um estruturalista empedernido descobriu que quanto mais importante o vulto, mais patas do cavalo, como que a confirmar em um outro código a importância social do ator, estavam no ar. Finda a preleção, um pós-moderno questionou desdenhosamente: ‘mas, ninguém mais anda a cavalo...’. No que o estruturalista respondeu: ‘de fato, mas ainda erigimos estátuas’. (disponível no *site* <http://pjp.raposo.googlepages.com/DaMatta-liminariedadeeindividualidad.pdf> acessado em 02/01/2009)

Muitos significados podem ser apreendidos de uma estátua. Esta, por sua vez, é a representação e, mais importante, uma “ressignificação” de algo. Uma representação “irreal” de algo “real”, um simulacro, um trabalho de arte, de certa forma, essa que é a verdade. E sobre a questão do significado da realidade e do significado da arte, Ferreira Gullar tem uma posição deveras interessante. Ele nos diz que se a ciência e a filosofia têm, como objetivo fundamental, “explicar o mundo”, o que não é o objetivo, por exemplo, da poesia, da música, da pintura, enfim, da arte em geral.

Embora - ele nos diz - tanto a ciência, como a filosofia, a arte ou a religião tenham por finalidade primeira tornar nossa existência suportável em meio a um mundo sem significado algum aparente. Como ele mesmo diz, “o artista é um homem que descobriu que as coisas não são apenas o que se vê o que erradamente se vê.” (GULLAR, 1993, p. 93,) (grifo nosso). Ou seja, o mundo e as coisas são, também, aquilo que se pensa delas, aquilo que se interpreta. Em suma, para Gullar, o trabalho artístico:

[...] é na verdade um modo através do qual o artista se constrói fora de si, dá permanência e objetividade à sua fantasia. A objetividade torna-a social, doação aos demais, acréscimo ao universo da cultura. Mas para que o artista consiga transformar elementos materiais como tela e tinta em algo impregnado de significação, deve ele entregar-se a um trabalho difícil e exigente, que consiste em insuflar espírito na matéria, em incorporar ao nosso mundo humano elementos do mundo natural, sem significado. Esse exercício encontra sentido em suas próprias dificuldades [...] (IDEM , 1993, p. 16)

Seria importante frisar que todos esses elementos e instituições por Gullar, essas instituições ou ainda, essas estruturas de organização mental (arte, ciência, filosofia, religião) são apenas elementos de algo muito maior que é a cultura. E como em uma determinada cultura podem existir contradições. A arte, que abrindo mão de explanações (explicações que são essenciais em certos aspectos a determinados ramos da filosofia e, sobretudo, da ciência) nos leva a conviver com universos inexplicados, transformando tudo o que é estranho em fascinante. Para Gullar, arte, embora também faça parte da cultura, tem suas próprias ambições, assim como a ciência, a religião, a filosofia e o comportamento...

Entretanto, mesmo bem embasada, e mesmo sendo o ponto de vista de um conceituado artista, intelectual e crítico de arte como é Ferreira Gullar, essa é apenas uma visão, que não é mais ou menos importante que qualquer outra sobre arte que pode muito bem ser solapada por uma outra visão, ou simplesmente ignorada.

Um dos motivos que pode ser apontado para tanta discórdia pode ser aferida na citação de Jacob Klintowitz acerca das diferenças entre comunicação e arte:

Na obra de arte a expressão é mais importante que a comunicação imediata. Num mundo onde se fala em comunicação como se fosse uma velha amiga de infância, isso certamente representa uma heresia. A obra de arte cria formas e essas formas tem subsistido nos séculos, na medida em que conseguem subsistir fisicamente. Nem sempre o que vemos é o melhor, mas o que restou da destruição de uma civilização. Eu poderia definir o que é arte de uma dezena de maneiras, e todas seriam

imperfeitas. A arte remete-se à sensibilidade e só pode ser explicado através de sua própria forma. O que não nos tira a possibilidade intelectual de compreensão e crítica, mas coloca limites nas extrapolações. (grifo nosso) (KLINTOWITZ, 1979, P.33)

Em síntese, aquilo que pode ser considerado um ruído, uma falha em um processo comunicativo com emissor, receptor, mensagem e meio, que atrapalha a recepção e compreensão da mensagem, é bem vindo num processo artístico, por se entender que é inerente à natureza da arte essa multiplicidade de interpretações. Klintowitz reforça sua própria idéia citando o semiólogo Humberto Ecco, ao afirmar que “A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convive em um só significante”. (ECCO *apud* KLINTOWITZ, IDEM, p. 33).

Se cada obra de arte pode ser compreendida de diversas formas, pode-se dizer que o próprio conceito geral de arte é ainda mais complexo e multifacetado, pois se uma única obra contém em si múltiplas possibilidades de ser o que é, de dizer ou não dizer algo, e cada obra tem em si um conceito do que é por ela própria e do que é enquanto arte, imaginemos, então, um único conceito que tem por mister englobar todas as obras de arte. É da junção de todas elas que se constrói hipoteticamente o conceito “arte”? Associada a esta questão, podemos incorporar outra, como para que serve a arte e quando ela surgiu?

Por muito tempo, mesmo que de maneira relativamente inconsciente, a experiência estética esteve vinculada à experiência religiosa. Walter Benjamin, em “A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica” cita a “perda da aura” que a reprodução de uma obra ocasiona na obra original reproduzida. Benjamin, ao afirmar isso, considera a arte uma “[...] espécie de sucedâneo de uma experiência religiosa”, conforme afirma Lima (2000 p. 217). Mas, se por um lado, a arte pode, hoje, ser considerada um tipo de “substituto” da experiência religiosa ou espiritual, já que ela própria teria nascido das manifestações espirituais - como observou, Janson (1996), citado anteriormente, ou mesmo Durkheim, em *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, no momento em que fala da estetização do ritual, por exemplo<sup>13</sup> - por outro lado, é até estranho pensar em tal possibilidade, visto que arte e religião eram, no princípio, indissociáveis. Pelo menos seguindo o raciocínio tanto de Janson, historiador

---

<sup>13</sup> O ritual, a festa, ou ainda os estados de comunhão social de maneira ampla, não ocorrem de forma anárquica ou desordenada, obedecendo a uma certa ordem estabelecida. Um ritmo, um certo modelo de vestir e/ou agir, por exemplo.

da arte, como de Walter Benjamin, sociólogo da arte, que nos diz que “as mais antigas obras de arte [...] surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso”. (BENJAMIN, 1987, P. 171). Todavia, se parece lógico afirmar que há muito tempo atrás, arte e religião eram unidas, é imprescindível perceber que, também já há muito tempo, elas não são tão indissociáveis assim, pois tal ligação entre estética e espiritualidade ocorreu milhares de anos atrás, ainda na aurora da humanidade. À medida que a história corre, vários outros processos se somam. Quando a reforma protestante liderada por Lutero é realizada, estabelecendo a proibição ao culto de imagens religiosas comuns ao Catolicismo, por exemplo, ocorre uma espécie de desestetização espiritual, pelo menos no tocante à pintura, escultura e artes visuais e plásticas de maneira geral. Mas não ocorre a desestetização da música e, pelo contrário, talvez numa tentativa de “compensar” em parte o exílio da pintura da religião, a música protestante sempre foi extremamente requintada e rica, vide o exemplo de Johan Sebastian Bach, compositor canônico, principal músico barroco, e protestante, que lançou as bases de praticamente toda a música ocidental que hoje conhecemos.

De toda forma, é essencial percebermos como a arte hoje pode ou não estar atrelada a alguma manifestação religiosa, mística ou espiritual. É até necessário encararmos a arte hoje em dia não apenas como essência religiosa, mas também como produção social dissociada de questões teológicas ou metafísicas. Toda obra tem um contexto sócio-histórico. Ao longo da experiência histórica da humanidade, essa produção artística (social) se reconfigura das mais diferentes formas, de maneira que manifestações artísticas diversas - como a arte *pop*, o pontilhismo, o dadaísmo ou o abstracionismo geométrico, por exemplo- são perfeitamente seculares ou mundanas e em pouco ou em nada se relacionam com religião ou espiritualidade, além de ser importante citar inúmeras obras profanas ou iconoclastas que vão de encontro a determinados princípios e correntes religiosas.

Ainda de acordo com as ideias de Benjamin (1987) expostas no trabalho *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*, temos que se a arte veio da religião, isso significa que todas as obras artísticas tinham, na época, seu valor relacionado ao ritual do qual faziam parte, considerada, claramente, sob o “valor de culto”. Com a evolução do saber e a conseqüente separação dos vários ramos do conhecimento, a arte também acabou sendo desvinculada, ainda que em parte, da religião, ganhando assim, o que se chamará “valor de exposição”. As obras são admiradas por seu valor intrínseco, e não em relação a outro fator qualquer.

Sabemos que a religião primitiva (ou apenas um arranjo ritualístico ligado à natureza), ou um misticismo inconsciente, determinaram não só os primeiros temas de pinturas e gravuras rupestres com também seu surgimento. Tal religião, ou religiosidade possibilitou, também, ao redor de uma fogueira, em meio a rituais diversos de culto à natureza, o surgimento das primeiras manifestações próximas ao teatro, à dança e à música, além de toda uma cultura oral.

Em relação à necessidade da arte e a sua função social, percebemos que arte é algo que existe desde a pré-história, época onde o homem ainda não havia desenvolvido a plenitude de sua inteligência e de sua tecnologia, onde verbo “sobreviver” cabe melhor que o verbo “viver”. As necessidades primárias dominavam, teoricamente, as ações humanas.

Como exemplo, observemos a figura abaixo:



A figura acima é um diagrama hierárquico de necessidades elaborado pelo psicólogo norte-americano Abraham Maslow<sup>14</sup>. Atentaremos-nos, aqui, a abordar a ordem eletiva das necessidades elencadas. Segundo esquema do autor, na base, ficam as necessidades primárias e, em direção ao topo, estão as necessidades secundárias, terciárias e assim sucessivamente. Desta forma a pirâmide nos informa, a princípio que quanto mais básica é a necessidade, mais instintiva e animaléscas ela é. Necessidades eminentemente “humanas” se localizam no topo da pirâmide e possuem pouca ou nenhuma relação com as primeiras necessidades, a não ser o fato de que, para surgirem enquanto necessidade precisam que as primeiras estejam supridas. Em outras palavras,

---

<sup>14</sup> A Teoria das necessidades de Maslow exposta pela primeira vez no livro *Motivation and Personality* publicado em 1954 pela Harper and Row Publishers em Nova Iorque, hoje em dia é encontrada facilmente na internet a pirâmide das necessidades exposta em vários estilos diferentes, como nos seguintes endereços consultados para este trabalho: <http://www.mundoeducacao.com.br/psicologia/maslow-as-necessidades-humanas.htm> consultado em 08/03/2010; <http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/maslow.htm> consultado em 08/03/2010 e <http://www.psicologia.org.br/internacional/pscl45.htm> consultado em 09/03/2010.

para Maslow, o ser humano só tem necessidade de realização pessoal quando não sente mais fome. Nesta perspectiva, podemos estabelecer uma ligação da teoria de Maslow com a arte enquanto manifestação estritamente humana e, portanto, fora das necessidades básicas e/ou fisiológicas inerentes à sobrevivência.

Inglaterra, século XIX. Oscar Wilde, polêmico escritor e autor de diversas obras de arte literária e de frases célebres, às vezes mais famosas que seus contos ou peças teatrais, ou até mesmo mais famosas que sua figura de artista. Wilde é também conhecido e influente no mundo artístico por ter sido um dos idealizadores da escola estética conhecida por Decadentismo (que teve grandes expoentes, principalmente na França, como Paul Verlaine, Gérard de Nerval e Stéphane Mallarmé). Alguns pontos centrais do referido movimento podem ser apreendidos no prefácio que o próprio Wilde fez para seu único romance e um de seus livros mais famosos - *O Retrato de Dorian Gray*, onde ele diz que

Podemos perdoar a um homem por haver feito uma coisa útil, contanto que não a admire. A única desculpa de haver feito uma coisa inútil é admirá-la intensamente. Toda arte é completamente inútil. (WILDE, 1980, p. 8.)

Toda arte é inútil, mas ainda assim é realizada e valorizada. Qual seria o conceito de inutilidade usado aqui? Com certeza a arte não é, nem seria, nem foi, de todo inútil. A “inutilidade” da arte citada por Oscar Wilde está muito mais para sua ausência de ligação com as necessidades básicas de sobrevivência do ser humano, com aquilo que está colocado na base da hierarquia de necessidades de Maslow, do que realmente com aquilo totalmente desprovido de sentido ou função. E é aqui que podemos encontrar uma possível “função” para a arte.

O que é basicamente exposto aqui é: depois que temos nossas necessidades básicas supridas, corremos atrás do supérfluo, aquilo que, *a priori*, não nos serve para nada além de nos transmitir sensações boas. Um exemplo disso pode ser visto claramente na teoria do pesquisador de quadrinhos e quadrinista norte-americano Scott McCloud (1995), retirada de seu livro *Desvendando os Quadrinhos*, quando divaga sobre quando teria surgido a arte:



Figura 2



Figura 3

Arte, para McLoud, se expressa pela manifestação que foge às necessidades básicas, fisiológicas e animais do ser humano. Seguindo esse raciocínio

por ele proposto, concluímos que a arte é um dos elementos que diferencia o homem dos demais animais, um elemento “humanizador” ou “humanizante”. Somos animais, animais que fazem arte, os únicos até hoje. E se prestarmos atenção que o homem primitivo tem necessidade de zombar do tigre que cai no penhasco, e que sana esta necessidade é arte para o autor, tendo a arte, neste sentido, sua cota de utilidade, que será explorada mais adiante.

A afirmação poética e ao mesmo tempo agressiva de Wilde e o exemplificada de Mcloud tem relação direta com aquilo escrito por Tharrats em seu livro *História Geral da Arte*: “a superioridade do homem sobre os restantes seres da natureza é devida aos seus pensamentos inúteis” (1995, p. 9). O autor ainda completa que arte é algo supérfluo e “tudo que é supérfluo é produto da civilização.” (idem, idem) O fato, podemos constatar, é que existe certo consenso em dizer que a arte não é uma atividade relacionada diretamente à sobrevivência, mas algo para além dela e que, de certa forma, só podemos fruir quando já não nos preocupamos em sobreviver, quando não nos preocupamos com necessidades elementares, e sim, outros tipos de necessidade. Este aspecto vai influenciar a sua relação com a economia, como veremos adiante.

Ao analisarmos a pirâmide de necessidades, observamos que, na verdade, nossas necessidades nunca cessam, pois assim que as temos suprido, buscamos justamente o “supérfluo”, aquilo que *a priori* não nos serve para nada além de nos transmitir sensações boas (utilidade), que está para além da mera sobrevivência, está na vivência. O próprio Wilde diz em um de seus famosos aforismos que viver é algo muito difícil e raro de se fazer, pois a maioria das pessoas apenas “existe”. E é essa uma diferença básica no comportamento entre um homem e um animal. A dicotomia “viver ou existir” acaba sendo a tênue linha divisória entre necessidades básicas e não básicas. O supérfluo, aquilo que não é nem essencial ou básico, pode ser representado de várias maneiras, tanto pela arte quanto pela religião.

Vejamos o exemplo das muitas utilidades de um vaso, por conseguinte, tem muitas razões para ser fabricado. Exemplificamos o vaso, por ser elemento comum na cerâmica e ser encontrado desde as épocas remotas da humanidade. No entanto, dificilmente encontraremos um vaso totalmente livre de ornamentos de qualquer espécie. O ornamento, as pinturas, as gravações, os sulcos, os altos e baixos relevos, os desenhos, as pequenas esculturas comumente encontradas nos mais diversos tipos de vasos, em diversas épocas, não interferem em nada em sua função de vaso, que poderia

ser a de armazenar grãos, por exemplo. Mas ainda assim esses ornamentos são realizados. Isso significa que, embora a arte seja, sob certo ponto de vista, “inútil”, isso não significa simultaneamente que ela não seja importante. Muito pelo contrário, sua importância, como artefato humano, é ressaltada, pois a arte é realizada por motivos vários, alguns misteriosos, outros óbvios. Evidentemente que os ornamentos de um vaso podem ser interpretados, como toda obra artística, de várias maneiras. Uma delas, que como todas as demais não pode ser descartada, tem relação direta com questões culturais. Os ornamentos podem servir de “assinatura cultural” até mesmo como forma de demarcar território para tribos inimigas, (o que seria uma necessidade básica: a necessidade de segurança) ou ainda como manifestação do imaginário, do consciente ou inconsciente coletivo (as assinaturas antigamente eram “coletivas”, até o Renascimento, quando surgem as assinaturas “individuais” de cada artista - antes disso a grande maioria das obras eram de “anônimos”). O que também é fato é termos chegado a um determinado momento em que um vaso é fabricado não com intuito de armazenar nada, mas tão somente por ter função de ornamento. Karl Marx (2001) já considerava que existe, além de uma motivação funcional para a produção, também uma motivação estética.

Sem dúvida, o animal também produz. Ergue um ninho, uma habitação, como as abelhas, os castores, as formigas, etc. Mas só produz apenas numa só direção, ao passo que o homem produz universalmente; produz somente sob a dominação da necessidade física imediata, enquanto o homem produz quando se encontra livre da necessidade física e só produz verdadeiramente na liberdade de tal necessidade física e só produz verdadeiramente na liberdade de tal necessidade; o animal apenas se produz a si, ao passo que o homem reproduz toda a natureza; o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem é livre diante de seu produto. O animal constrói apenas segundo o padrão e a necessidade da espécie a que pertence, ao passo que o homem sabe como produzir de acordo com o padrão de cada espécie e sabe como aplicar o padrão apropriado ao objeto; assim, o homem constrói também em acordo com as leis da beleza. (p. 117)

De maneira ampla e direta, arte não interfere em nossa sobrevivência enquanto humanidade, mas ainda assim é feita há milhares de anos, desde que nossos ancestrais passaram a demonstrar traços de humanidade, laços afetivos, ritos sociais e manifestações que visavam uma ligação com um universo imaginário e mítico. Algo fora da realidade pragmática, o que em determinadas épocas evidenciou-se mais intensamente, fosse para o “bem”, fosse para o “mal”. Não sabemos ao certo sua função, mas nem por isso ela deixa de nos ser essencial. É como diz a arte educadora Ana Mae

Barbosa (2006): “Se arte não fosse importante, não existiria desde o tempo das cavernas, resistindo a todas as tentativas de menosprezo.”

Porém, como já disse, a arte é um terreno pantanoso, e mesmo afirmações aparentemente amplas e genéricas, como a citada logo acima, podem facilmente conter diversas exceções, quando, por exemplo, determinada prática específica, realizada em tempos ancestrais, em função da sobrevivência continua sendo mantida e realizada ganhando *status* de arte. Pegando o exemplo da Capoeira surgida como uma luta travestida de dança para possibilitar aos escravos chance de defesa pessoal e sobrevivência em momentos de agressão física, percebe-se que hoje ela é considerada arte por muitos, não no sentido de arte marcial (onde o termo “arte” adquire mais a ideia de “técnica”, embora ela também mantenha esta característica), mas arte no sentido estético da manifestação cultural e estética de um povo. Por tais características, mesmo com sua função original de defesa pessoal ainda mantida em sua essência, ela não cansa de ser revisitada por linguagens como a dança, a música, artes plásticas, cinema, literatura dentre outras. E nestes casos o foco não é a sobrevivência do praticante em uma luta de vida ou morte como era em seu surgimento, mas sim a sobrevivência da própria manifestação cultural da capoeira.

Uma dessas possíveis formas de menosprezo surgiu já na antiga Grécia. Para Platão (2000), o artista é *persona non grata* no mundo político e social utópico e ideal criado por ele em *A República*. Segundo ele, a questão girava em torno do artista ser um semeador de caos, um questionador e um subversivo de uma maneira geral. Para Platão, a arte

Introduz um mau governo na alma de cada indivíduo, lisonjeando o que nela há de irracional, o que é incapaz de distinguir o maior do menor, que, pelo contrário, considera os mesmos objetos ora grandes, ora pequenos, que só produz fantasias e se encontra a uma distância enorme da verdade (2000, p. 334).

Contudo, Platão não está errado, pois a partir de diversos exemplos na história da arte (sobretudo a partir do Século XIX), não é nem um pouco difícil perceber e entender que de certa maneira a arte sempre esteve ligada à subversão, podendo ser encarada em alguns momentos como uma forma sinônima de rebeldia.

A conjuntura do século XX como um todo e a do início de século XXI nos fazem perceber como a arte e diversas outras manifestações culturais foram absorvidas pela agenda governamental tanto à direita como à esquerda. O próprio IDM foi um projeto sob administração estadual de direita, mas que posteriormente inspirou

políticas de centro-esquerda na administração municipal de Fortaleza, como a Vila das Artes, sob gestão da prefeita Luizianne Lins (2005-2008 no primeiro mandato e 2009 até o presente, no atual segundo mandato).

Será interessante, a partir de agora, analisarmos o papel da arte no mundo atual, em contextos específicos como a política, a economia ou o Estado, posto que tais implicações influenciam diretamente na abordagem política da arte a partir da perspectiva governamental. A arte, que já foi vinculada à religião e à rebeldia, hoje, na grande maioria de suas manifestações contemporâneas, se apresenta mais secular do que nunca, e em diversas situações, ao longo da história, travestiu-se com roupas conservadoras sem nenhuma das afrontas que lhe valeram a expulsão da República platônica como ornamento. A arte em si é interessante não só por permitir inúmeras interpretações em seu processo de fruição estética, mas também como objeto de análise e estudos.

## 2.3 POLÍTICA

*As 'sociedades sem Estado' não são 'sociedades sem poder'.*

Cornelius Castoriadis

*Uma sociedade 'sem relações de poder' só pode ser uma abstração*

Michel Foucault

Todo conceito é assim chamado por trazer consigo uma série de ideias e noções que sintetizadas formam o conceito em questão. No caso de “política”, duas das noções mais pertinentes que promovem tal síntese são “Estado” e “governo”, e é comum, grosso modo, encará-los como sinônimos entre si e também como sinônimos da ideia de política, mas não o são.

Primeiramente, temos que a noção de política, que etimologicamente vem do grego clássico – politéia- refere-se à administração da cidade (a pólis), a coisa pública. Segundo Francis Wolff,

Já se conseguiu dizer que a filosofia fala grego. É possível. Em todo caso, é certo que a política, sim, fala grego. Não se pode, com efeito, falar acerca de política sem a língua grega: ‘tirania’, ‘monarquia’, ‘oligarquia’, ‘aristocracia’, ‘plutocracia’, ‘democracia’... todo nosso vocabulário político saiu dela. E, em primeiro lugar, a própria palavra política. A palavra tanto quanto a coisa. A política, de fato, a própria idéia de

política, é o produto de um momento singular em que se cruzaram, em nossa história, dois frutos da história grega: um novo modelo de pensar surgido por volta do século VI antes de Cristo, fundado no livre exame e na interrogação sobre o fundamento de todas as coisas, encontrou um modo livre e novo de viver juntos, surgido no século VIII antes de Cristo, chamado *polis*. Produto desse cruzamento, a política é a prática da *polis* que se tornou consciente de si própria, ou, inversamente, a investigação sistemática aplicada à *polis*. É, numa palavra, o livre pensamento de uma vida livre. ‘Política’ é, com efeito, uma dessas palavras curiosas [...] que designam ao mesmo tempo uma ‘ciência’ e o seu objeto: entende-se efetivamente por ela um conjunto de práticas às quais os homens se dedicam para coexistir, e também o estudo objetivo dessas mesmas práticas. (WOLFF, 1999, p. 7)

Wolff lembra que é do cruzamento entre essa “nova forma de pensar”, ou seja, a filosofia, com a maneira de se administrar, organizar e viver, que nasce a política. Política, segundo ainda o próprio Wolff, e o “cruzamento do ‘pensamento racional’ e da *polis* (idem, p. 14), sendo a *polis* o território do pensamento racional, de base filosófica, seu *habitat*. Esse “cruzamento/casamento” é interessante, sobretudo porque, em seu início, era impossível dissociar o pensamento filosófico da ação política.

O filósofo greco-francês Cornelius Castoriadis, em conferência na Universidade de Genebra, também refletiu sobre o surgimento conjunto da Filosofia e da Política. Ele afirma que enquanto a Filosofia é colocar “em questão a representação instituída do mundo, os ídolos da tribo, no horizonte de uma interrogação ilimitada” (CASTORIADIS, 1987, p.314), a Política, por sua vez é:

[...] No sentido verdadeiro da palavra, é o questionamento da instituição efetiva da sociedade, a atividade que busca formar uma perspectiva lúcida da instituição social como tal. (idem, idem)

Diferentemente da Filosofia, a Política fundamenta-se a partir de ações, pois tem necessidade de organização social – sendo um vasto campo de estudo das Ciências Sociais -, ao passo que a Filosofia pode perfeitamente agir somente no campo das idéias e continuar a ser, efetivamente, Filosofia, e não apenas “teoria sem prática”. Assim, essas duas formas de agir e pensar, embora tenham praticamente a mesma origem, tem campos de atuação diversos. Tal diferença é intrinsecamente histórica:

O abismo entre filosofia e política abriu-se historicamente com o julgamento e a condenação de Sócrates, que constituem o momento decisivo na história do pensamento político, assim como o julgamento e as condenações de Jesus constituem um marco na história da religião. Nossa tradição de pensamento político teve início quando a morte de Sócrates fez Platão desencantar-se com a vida da *polis* e, ao mesmo

tempo, duvidar de certos princípios fundamentais dos ensinamentos socráticos. O fato de que Sócrates não tivesse sido capaz de persuadir os juízes de sua inocência e de seu valor, tão óbvios para os melhores e mais jovens cidadãos de Atenas, fez com que Platão duvidasse da validade da persuasão. [...] A ênfase de Sócrates em sua defesa perante os cidadãos e juízes atenienses estivera em que seu comportamento tinha em vista o bem da cidade. No *Critias*, ele havia explicado a seus amigos que não podia fugir, mas ao contrário, deveria – por razões políticas – ser condenado à morte. Ao que parece, não foi apenas aos seus juízes que ele mostrou-se incapaz de persuadir; tampouco conseguiu convencer seus amigos. Em outras palavras, a cidade não precisava de um filósofo, e os amigos não precisavam de argumentação política. Isso é parte da tragédia atestada pelos diálogos de Platão. (ARENDDT, 1993, p. 91)

Percebemos como o rompimento decorrido da condenação e execução de Sócrates foi forte o suficiente para distanciar os rumos dessas duas formas de interpretar a(s) realidade(s). Evidentemente que isso não ocorreu no mundo inteiro, apenas no considerado mundo “ocidental”, não sendo aplicável, por exemplo, no mundo árabe ou demais universos culturais que não tenham tido a influência helenística direta. Assim, embora o termo em questão venha do grego, não é exclusividade da Grécia, pois todas as sociedades existentes possuem suas próprias manifestações políticas e filosóficas. O que abre precedente para classificações amplas de política.

Max Weber em *Ensaio de Sociologia* (1963) afirma, dessa maneira, que política é qualquer tipo de liderança independente em ação e numa classificação um pouco mais específica<sup>15</sup>, relacionará política a Estado, a ser explorada no próximo tópico. Assim não é difícil perceber como a política é inerente à vida em sociedade. Outra conotação também bastante ampla, de Roland Corbisier, pode ser associada ao termo:

Em sentido amplo, a palavra política significa o que se refere ao poder, quer mencione a luta pela conquista, manutenção e expansão do poder, as instituições por meio das quais se exerce, ou a reflexão sobre a origem, estrutura e razão de ser. Ao contrário de outras formas de poder, espiritual, militar, econômico, etc., o poder político é geralmente mencionado sem adjetivos, ao dizer-se, por exemplo, que determinado partido, grupo ou classe social, tomou o poder ou dele foi alijado. Se os outros poderes são relativos ou dependentes, o político, no âmbito em que se exerce, é o poder supremo, dependendo apenas da própria estrutura e da mecânica de seu funcionamento. Resultando da prática humana, nas sociedades divididas em classes, representa a capacidade de governar, de decidir em última instância, de determinar, inclusive coercitivamente, a

---

<sup>15</sup> Nas palavras do próprio Weber, a saber: “Hoje, nossas reflexões não se baseiam, decerto, num conceito tão amplo. Queremos compreender como política apenas a liderança, ou a influência sobre a liderança, de uma associação política, e, daí, hoje, de um Estado. (p.97)

conduta dos governados, imprimindo este ou aquele rumo à vida da coletividade. Assim como não há sociedade sem o mínimo de lei, assim também não há sociedade sem poder, sem uma instância investida da capacidade de dirigi-la e governá-la. (1978 p. 44)

É fácil perceber que palavras como “governar”, “poder” e “coletividade” são constantemente relacionadas ao termo “política”. E isso ocorre tanto na perspectiva do “consciente coletivo”, do senso comum, como na citação acima que parte exatamente desse conhecimento “comum”. O fato é que a idéia de política gira invariavelmente ao redor da idéia de poder e com ela a noção de organização política que dá origem ao Estado.

Também é importante salientar que o foco da citação de Corbiser é no conceito mais tradicional de poder usado ao longo da história, por Filósofos e Cientistas Sociais diversos que o toma como objeto, ainda que abstrato, fruto de determinada condição social política e histórica, algo que pode ser “tomado”, como o próprio Corbisier menciona. Um conceito mais contemporâneo da questão pode ser encontrado na obra do filósofo francês Michel Foucault que trata o poder não como uma coisa, mas sim como uma “relação de força” (2004, p. 175). Ou seja, o poder “não se dá, não se troca, nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação” (2004, p. 175) e, além disso, “passa por canais muito mais sutis, é muito mais ambíguo, porque cada um de nós é, no fundo, titular de certo poder e, por isso, veicula o poder”. (2004, p. 160). Com base nisso, Foucault nos previne para “não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros. [...] O poder deve ser analisado como algo que circula, [...] como algo que só funciona em cadeia. [...] O poder se exerce em rede” (2004, p. 183).

Também é importante pensar que a cultura nos liga a uma esfera de ações e conhecimentos e a uma maneira específica de saber e de executar determinada ação. Desta feita, a cultura também engloba a esfera política. E se a cultura existe a partir da coletividade, a política acaba por também se referir ao coletivo, àquilo que é de todos, que é público. A própria etimologia do termo, do grego antigo, vem de “politéia”, a cidade-estado grega, e indica, justamente, os procedimentos relacionados a ela, o que não deixa de ser sinônimo de coletivo.

Para entendimento do fenômeno político na maneira como ele se relaciona com esta pesquisa, é importante ressaltarmos a peculiaridade essencial da política que é sua organização a partir do Estado. Isso acontece de forma tão imbricada

que ambos os termos chegam a se confundir em alguns momentos se apresentando, ao longe, como sinônimos. Todavia, é importante ressaltarmos suas diferenças. Se política é manifestação da cultura, não será falso dizer que em todas as concentrações humanas existe política, posto que em todas as concentrações humanas existe cultura, mas o mesmo não ocorre quando nos referimos a Estado. Todavia, da mesma maneira que arte faz parte da cultura, o Estado faz parte da política e de determinadas culturas políticas. Assim sendo, torna-se plenamente possível fazer e realizar política de modo “extra” Estado. É possível construir relações políticas, por exemplo, dentro de casa, a partir dos pressupostos foucaultianos, embora a rigor, etimologicamente em sua raiz grega, a política se refira majoritariamente à esfera pública, e não à esfera privada do lar e da intimidade.

Uma ação política do Estado, como a criação do IDM, é, portanto, uma intervenção da cultura na própria cultura. Digo isso devido ao fato de que se trata de uma ação que corresponde não somente a anseios culturais, como nasce a partir da própria cultura, pois é através de nossa formação cultural que percebemos o mundo como tal. De modo que se enxergamos necessidade de ações políticas em quaisquer áreas que julgemos políticas, como saúde, educação e economia, enxergamos isso pelo viés da cultura. Percebemos isso culturalmente pois enxergamos culturalmente o mundo que nos cerca, ou seja, confirmamos de certo modo, o aforismo nietzscheano exposto na *Genealogia da Moral* modificada, simplificada e popularizada afirma que não existem fatos morais, apenas interpretações. (NIETZSCHE, 1987).

Havia, portanto, certo consenso na interpretação da necessidade de uma ação política pública na formação de mão de obra cultura, daí o apoio em prol de uma ação como esta. Explicitamente falando, o “enxergar culturalmente”, ou interpretar culturalmente o “fato”, transformou-se em agir politicamente na medida em que se exigiram ações específicas para a própria cultura, ou parte dela. Isso se demonstra facilmente a partir do momento em que se percebe que muitas das ações promovidas na época, como a instauração do IDM e o lançamento da política de editais, partiram de mobilização dos próprios profissionais da cultura numa ação política que também é cultural e vice-versa. Foi graças a incessantes pedidos oficiais da ACCV (Associação Cearense de Cinema & Vídeo) que foi criado, em 2001, o Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo. Outros setores artísticos, por não terem tido mobilização tão intensa na época, como o Teatro, a Dança, a Música, a Literatura e Artes Plásticas, não tiveram criação de

ações específicas para si, lacuna esta sanada apenas um ano depois da criação do prêmio Ceará de Cinema e Vídeo.

## 2.4 ESTADO

Menezes (1972, p. 47) explica que o termo “Estado” vem do latim “*status*”, fazendo referência à expressão “*status quo*” ao estado ou à situação que algo se encontrava antes de determinado fato. Aos poucos, passou a fazer referência à situação política em que se encontra determinada sociedade, de modo que a organização política de uma forma geral atribui o significado essencial do termo. Maquiavel afirma: “Todos os Estados, todos os domínios que tem havido e que há sobre os homens, foram e são repúblicas ou principados [...]” (1997 p. 27). Ou seja, há um tratamento intrínseco entre o termo estado e a organização governamental do poder político.

A teia de relações sociais essenciais ao Estado e o próprio conceito filosófico “Estado”, como conhecemos hoje, é largamente empregado e é um desdobramento histórico do modelo de Estado surgido na Idade Moderna, denominado, atual de Estado Moderno, instituição surgida por volta do século XV. Também não é errado afirmar que várias manifestações como as cidades-estado da antiguidade ou mesmo as tribos primitivas deram sua contribuição. Todavia, é possível afirmar que o Estado Moderno é uma das conseqüências do desenvolvimento do mercantilismo e da expansão além-mar de países como Inglaterra, França, Portugal e Espanha, e teve no italiano Nicolau Maquiavel (1997) seu primeiro teórico com sua obra *O Príncipe*, precursor de toda uma tradição analítica fundamental na Ciência Política.

O Estado Moderno é conceituado por três elementos básicos definidores de sua existência amplamente difundidos e que são considerados consenso entre a grande maioria dos autores como, por exemplo Lênio Luiz Streck e José Luiz Bolzan Moraes (2000), são eles: a) Poder político centralizado – se tem uma ideia aproximada ou exata de quem governa. É o desencadeador das ações do Estado; b) Território definido onde tais ações se desenrolam; e c) População que o ocupa e sofre as conseqüências, para além do bem e do mal, de suas ações.

Tais características já podem ser vislumbradas com certa clareza ainda na obra precursora de Maquiavel. Contudo, esses três elementos por si só não garantem uma interpretação complexa do Estado, suas origens e funções. Com base nisso, fundamentados em conceitos pinçados ao longo da história da Filosofia Política, aliados

a princípios originários das Ciências Sociais efetuadas a partir de Engels (1986), Marx (2001), Weber (1982) e Durkheim (1969), estruturamos o construto teórico sobre o Estado presente neste trabalho.

Partindo-se do ponto de vista de Friedrich Engels (1986), o Estado surge como mecanismo ou artifício de exploração do homem pelo homem, sendo esse “poder centralizado” já em sua gênese, corrompido em favor dos fortes e em detrimento dos fracos. Em seu livro *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, o Estado (ou o princípio dele) surge na antiga Grécia. Fazendo uma rápida revisão do que se pode encontrar em Aristóteles e também daquilo que foi versado por Homero na *Ilíada*, Engels nos leva ao “basileu” grego (que significaria “reino”, posto que Basiléia significa rei) como a base política da sociedade grega naquele tempo. Engels afirma que a organização da sociedade grega da “época heróica” era estruturada a partir das “gens”, espécie de núcleos familiares. Todavia, com a existência de herança de pai para filho, dá-se a origem de um poder contrário a essas gens, pois a possibilidade de acumulação de riquezas inicia certa nobreza hereditária, e a acumulação de bens, ocasionando diferenciação social a partir do acúmulo de bens materiais. Nesta perspectiva, Engels (1986 p. 152) afirma que

Faltava apenas uma coisa: [...] uma instituição que, numa palavra, não só perpetuasse a nascente divisão da sociedade em classes, mas também o direito de a classe possuidora explorar a não possuidora e o domínio da primeira sobre a segunda. E essa instituição nasceu. Inventou-se o Estado. (grifo meu).

Engels nos chama a atenção para vários pontos que podem e devem ser levados em consideração para o entendimento da concepção de “Estado”. Se um dos fatores constituintes do Estado Moderno é a centralização do poder, presume-se que se existe um centro é porque existe uma periferia que lhe dá fundamento. E essa dicotomia entre centro e periferia e entre classes sociais distintas fundamentam a visão marxista da luta de classes como motor da história.

No entanto, bem sabemos que a luta de classes também necessita ser estimulada e organizada. E também é importante perceber crítica e aprofundamentos, sobretudo nos dias de hoje com conjuntura social e econômica bem diversa da época de Marx e Engels, essa visão marxista sobre a luta de classes sob pena de se cair num maniqueísmo raso. Muito teoricamente existiria, na visão marxista clássica da esquerda, um poder oficial legítimo no comando do Estado que teria interesses diferentes dos das

classes menos favorecidas. De toda forma, é difícil de acreditar em um poder “maligno” legitimado pela maioria da população. Todavia, a questão não é tão simples.

O poder poderia ter sido oficializado de inúmeras formas, fosse por uma cristalização, no decorrer do tempo, de uma imposição original pelos que detinham vantagem material ou bélica devido a uma conjuntura histórica específica e mesmo por um processo harmonioso e pacífico, afinal é necessário romper com a perspectiva maniqueísta de Estado onde, de um lado existe o poder opressor nobre ou burguês, sempre ligado à elite, como um Dragão da Maldade, e de outro, aqueles que são oprimidos: operários e excluídos de uma maneira geral no papel de Santos Guerreiros.

O fato é que antes do conflito, existe ou o acordo ou a imposição de regras oficiais. Weber responde muito bem a isso:

O Estado moderno é uma associação compulsória que organiza a dominação. Teve êxito ao buscar monopolizar o uso legítimo da força física como meio de domínio dentro de um território. Com essa finalidade, o Estado combinou os meios materiais de organização nas mãos de seus líderes, e expropriou todos os funcionários autônomos dos estamentos, que antes controlavam esses meios por direito próprio. O Estado tomou-lhes as posições e agora se coloca no lugar mais elevado. (1982, p.103)

Ao elencar os principais constituintes do Estado, Weber demonstra a ideia, não somente de autoridade, mas de autoridade vinculada à legalidade. Estado tem, portanto, sua existência imbricada à obediência de um grupo social à autoridade daqueles que exercem o poder através do Estado e de seus aparatos. Mas Weber é enfático ao afirmar que os membros detentores desse poder devem, entretanto e, sobretudo, ter sua autoridade reconhecida e legitimada pela sociedade. Um detalhe, no entanto, merece ênfase: por mais que a legitimação seja assaz essencial de modo que os Estados de uma forma geral estejam sempre legitimando seu poder frente à sua população, a força, a violência e a coerção têm papel igualmente importante no processo. Em última instância, o Estado será sempre aquele que, sabendo que “o instrumento decisivo da política é a violência” (idem, 1982, p.114), torna-se detentor do monopólio da coerção física.

Entretanto, não é apenas pelo medo, mas pela internalização e reconhecimento legítimos da sociedade em relação ao poder do Estado e seu monopólio que as leis se estabelecem. Por isso que a luta de classes não é explícita, pois existe uma validação, um reconhecimento social. E existe um mediador de conflitos, que é o

próprio aparato estatal, o que Hobbes (2004) chamará Leviatã em sua obra mais famosa, um gigante que media os conflitos de interesses entre os cidadãos. Quando a mediação não é suficiente, aí sim conflitos podem surgir, cabendo ao Estado coibi-los. A violência física, no caso, vem em nome da razão de Estado e é legítima, em certos casos. Quando há excesso, o poder legítimo é questionado. Um policial se diferencia de um assaltante, embora ambos andem armados, o primeiro está legitimado a portar arma e a utilizá-la, em nome da segurança pública, enquanto o segundo não tem razão para isto, justamente por estar à margem da legitimação, à margem da lei, um marginal. Isso é o que se denomina de monopólio legítimo. Tal fato, para Weber, é que constituiu a razão do Estado moderno.

Para Émile Durkheim, a noção de Estado deve ser compreendida no interior do que chama “sociedade política”, categoria de análise e espaço social criado a partir da divisão do trabalho. A autoridade nesse processo de divisão do trabalho repousa justamente no Estado. Nas palavras do próprio Durkheim temos que:

O Estado não é simples instrumento de canalizações e concentrações; é, em certo sentido, o centro organizador dos próprios subgrupos. Eis o que é o Estado. É um grupo de funcionários sui generis, onde se elaboram representações e volições que envolvem a coletividade, embora não sejam obra da coletividade. Não é exato dizer que o Estado encarna a consciência coletiva, pois esta o desborda de todo lado. [...] o Estado é um órgão especial encarregado de elaborar certas representações que valem para a coletividade. Essas representações se distinguem das outras representações coletivas por grau mais alto de consciência e de reflexão. (1969 p. 46)

Apesar de Durkheim ser direto em relação à sua concepção de Estado, definindo seu papel de acordo com seu método sociológico, ele, em realidade, pouco se dedicou diretamente ao estudo do Estado, o que até hoje gera muitas interpretações de outros cientistas sociais sobre o papel do Estado em Durkheim. Anthony Giddens em *As idéias de Durkheim* (1981), por exemplo, afirma que os estudos políticos durkheimianos foram estruturados a partir do embate entre o socialismo e o indivíduo. Giddens afirma que Durkheim considerava as doutrinas socialistas como “doutrinas morais” em sua essência, de modo que sua preocupação com a Política tinha relação com o poder moral e legal que a sociedade tem sobre seus membros. Assim, o Estado Moderno teria a função de defender os indivíduos. Segundo Giddens, para Durkheim, um Estado fraco resulta no domínio manifesto do costume e do hábito, numa relação possível com a ideia hobbesiana dos indivíduos sem Estado. Já para Para Steven Lukes (1985), o

Estado durkheimiano deveria perseguir objetivos (ou fins) em acordo com as modernas sociedades, respeitando suas peculiaridades, ou seja, seus valores morais.

O Estado é manifestação da política. Na verdade, desde a Idade Moderna, é mais que uma manifestação, é uma espécie de condição para a política. E é a partir da legitimação do poder através do Estado que ocorre a polarização da sociedade propalada pelos marxistas. Todavia, diferentemente de Engels e Marx, Weber vê o Estado sob a ótica da dominação e do consenso. Apesar do termo “consenso”, a idéia de Weber não omite a questão – importantíssima – do conflito social. Há luta, inclusive de classe, como a tecno-burocracia estatal – daí o conceito de monopólio legítimo exercido e legitimado pela aceitação dos dominados (o que lembra o conceito de “servidão voluntária” do filósofo Etienne de La Boétie). Dessa forma, enquanto Marx e Engels analisam a questão sob a ótica da exploração, Weber usa a questão da aceitação que dificulta, justamente, o conflito aberto. Existem alguns tipos de legitimação do poder como também existem alguns tipos de dominação social para Weber. Os dois processos, tanto de legitimação e com de dominação social, acabam agindo em conjunto reforçando ainda mais a dominação social de um povo que, por sua vez, legitima o poder estatal pela legalidade burocrática. Portanto, há uma diferença conceitual de fundamental importância entre dominação em Max Weber, e exploração em Marx e Engels que não se misturam. É um diferencial de análise totalmente distinto em relação ao conceito de Estado.

Marx, aliás, em toda a sua obra, tanto sozinho como em parceria com Engels, também considera o Estado como uma máquina a serviço da classe dominante que visa, por meio dele, explorar as classes menos favorecidas de maneira legal, de modo que todo o aparato estatal serve aos interesses de apenas uma classe detentora do poder<sup>16</sup>. De toda forma, percebe-se que poder é um conceito que, a exemplo de política, não pode ser dissociado da idéia de Estado. Boétie (1982), ao escrever o *Discurso da servidão voluntária*, faz profunda crítica ao poder, mais precisamente em relação ao

---

<sup>16</sup> Essa visão, para além a obra original marxista, encontra-se na vasta bibliografia de pensadores influenciados por ele, a exemplo de Lênin (em *O Estado e a Revolução* obra de 1918), o entendimento da estrutura do Estado como sendo o poder centralizado em uma única classe. Já Josef Stálin ao longo de sua obra relacionará o socialismo, primeira fase do comunismo, com um estado erigido sob uma “ditadura do proletariado” de maneira tal que o estado pós-revolução também estaria a serviço de uma única classe detentora do poder. E a respeito do termo “ditadura do proletariado”, comumente associado a Karl Marx, na verdade, é um conceito originário da interpretação stalinista do pensamento marxista. Isso Tal conceito stalinista fica explicitamente evidente em seu discurso intitulado *Três anos de ditadura do proletariado* apresentado em sessão solene do no dia 06 de novembro de 1920 em Baku, capital do Arzeibajão, primeira república parlamentar moderna do mundo muçulmano, promulgada em 1918, logo após o declínio do império russo no revolucionário ano de 1917. No ano do discurso em questão, o país fazia parte da União Soviética sob controle do próprio Stalin.

surgimento do poder. Partindo do raciocínio de que todos os homens são igualmente capazes de terem seus objetivos alcançados por mérito próprio, é de estranhar que alguém seja mais poderoso que outro. Assim, Boétie raciocina de que a resposta à questão do poder está não naqueles que detém o poder, mas naqueles que são seus servos, pois, segundo o autor, os servos assim o são por culpa própria, o que vem denominar de “servidão voluntária”. Boétie, indaga em seu estudo: “Como ele tem algum poder sobre vós, senão por vós?” (IDEM, p.16) Ou ainda: “o próprio povo tolo sempre faz as mentiras para depois acreditar nelas” (idem, p.29). Em suma, de acordo com o autor, somente por meio da servidão surge o poder. É o fato de um ser humano rebaixar-se perante outro que torna igualdade em desigualdade. E dessa desigualdade “voluntária” vem o poder. Esta teoria acerca do poder pode, de certa maneira, ser confirmada na obra *Da Violência* de Hannah Arendt (1993) em que a afirma que o poder se baseia no apoio e na quantidade daqueles que o consentem. Arendt afirma, também, que o poder é sempre de um grupo e só existe enquanto este permanecer unido. Destarte, para essa união se manter, ainda que “artificialmente”, por meio de fatores externos aos indivíduos (fatores que transcendem a mera vontade de união, no caso), existem diversos desdobramentos e possibilidades. No entanto, a servidão voluntária pode até ser o princípio de tudo, mas ela sozinha não sustenta a estrutura de poder do Estado. Como diria Rousseau, “o mais forte nunca é bastante forte para ser sempre o senhor se não transformar sua força em direito e a obediência em dever” (2008 p. 26). O Estado passa, neste caso, a tentar legitimar o poder adquirido sendo bem sucedido na maioria dos casos. A partir do momento que a legitimação do poder político explanada por Weber (1982) ocorre em consonância com acumulação de bens materiais, exercício da recusa não basta, caso contrário, bastaria um “não” e o Estado esfaler-ce-ia.

Sobre isso, Michael Hardt (2001, p. 223), em seu livro *Império* escreve que “O repúdio ao trabalho e à autoridade, ou o repúdio à servidão voluntária, é o começo da política libertadora.” No entanto, Hardt também afirma, na continuidade de seu raciocínio que:

Em si mesma, a recusa é vazia. Suas linhas de fuga da autoridade são completamente solitárias, e caminham continuamente À beira do suicídio. Em termos políticos, também, a recusa em si (do trabalho, da autoridade e da servidão voluntária) leva apenas a uma espécie de suicídio social. Como diz Spinoza, se simplesmente separarmos a cabeça tirânica de seu corpo social, o que nos restará é o cadáver deformado da sociedade. O que precisamos é criar um novo corpo social, projeto que vai além da

recusa. Nossas linhas de fuga, nosso êxodo precisam ser constituintes e criar uma alternativa real. Além da simples recusa, ou como parte dessa recusa, precisamos construir um novo modo de vida e, acima de tudo, uma nova comunidade. (ID. IBDEM. P. 224)

De fato, a recusa simples e individual, na atual conjuntura política e social não tem efeito. Todavia, isso não significa dizer que Boétie estivesse errado. Ou, ao contrário, errado. E sim, apenas que hoje em dia o poder estabeleceu-se de forma tão complexa, enraizando-se tão profundamente na sociedade, que a simples recusa não é suficiente para solapá-lo. Também é fato que a “união do grupo” de que nos fala Arendt (1993) pode até nem mais existir explicitamente em seu nível mais íntimo, como quando existem dissidências graves entre partidos políticos ocasionando a cisão e a desunião entre os mesmos, mas o poder, originado de sua antiga união, ainda permanece mesmo em sua ausência.

A discussão de conceitos proposta pela filosofia é importante na medida em que promove esclarecimentos sobre a essência das relações sociais existentes no Estado. Todavia o objetivo agora é perceber como se procedem as relações sociais mediadas justamente a partir do Estado.

Se Boétie fala da servidão voluntária em relação a alguém como meio de tornar esse alguém superior, e Engels (1986) fala do acúmulo de bens materiais que tornam alguém superior, acabamos por ter pólos opostos, mas nem por isso excludentes um do outro, sobre a origem do poder.

Nas palavras do próprio Hobbes:

A natureza fez os homens tão iguais, quanto às faculdades do corpo e do espírito, que [...] a diferença entre um e outro homem não é suficientemente considerável para que um deles possa com base nela reclamar algum benefício a que outro não possa igualmente aspirar. Porque quanto à força corporal o mais fraco tem força suficiente para matar o mais forte, quer por secreta maquinação, quer aliando-se com outros que se encontrem ameaçados pelo mesmo perigo. (2004, p. 106)

Para Hobbes, a partir dessa igualdade surge tanto a “esperança de atingirmos os nossos fins” quanto à desconfiança de um em relação aos demais, pois se todos são igualmente capazes quando “dois homens desejam a mesma coisa, ao mesmo tempo em que é impossível de ser gozada por ambos, eles tornam-se inimigos” (IDEM, p. 106). Desta maneira, percebemos o homem “egoísta por natureza”, o que explica como a partir de um mesmo princípio (o da igualdade entre todos) Hobbes chegue a

uma conclusão tão diferente da de Boétie que, certamente, não tem a mesma concepção do homem. A partir da desconfiança proposta por Hobbes, surge no ser humano o desejo de se antecipar ao seu concorrente, pela astúcia ou pela força. “Da desconfiança, a guerra”, arremata. E em períodos de guerra a economia, a agricultura, as ciências e demais campos param. Como a vida cotidiana, em circunstâncias de guerra, torna-se impraticável, são criadas medidas preventivas essenciais, a exemplo das leis que cerceiem certas liberdades, surgindo, daí, o gigante protetor a quem Hobbes batizará de Leviatã, ou seja, o Estado detentor de “um poder capaz de intimidar a todos” de modo a restaurar a amizade entre os iguais, já que é o próprio povo que alimenta de poder seu próprio Leviatã. Conceitos esses semelhantes aos de Weber (1982).

Em síntese, assumo, neste trabalho, o conceito de Estado com esteio tanto nas proposições de Thomas Hobbes (2004) e Max Webber (1982). Tal construto compreende, portanto, o Estado hobbesiano intermediador de conflitos na busca possível de harmonia entre os cidadãos, e a necessidade de legitimação do poder por intermédio do monopólio da força. É importante citar a questão da força, pois a ideia hobbesiana de Estado não percebeu, em sua época, a existência de um complexo conjunto de conflitos e interesses sociais que não são facilmente resolvidos pelo Estado, senão através da imposição forçada.

A partir deste pressuposto tomado como verdadeiro (ou pelo menos como exemplo norteador desta pesquisa), tentarei delinear mais que rapidamente como seria sua relação com a cultura, de modo a ser traçado e vislumbrado um tipo ideal de uma política cultural.

No início de seu livro *La política cultural, temas, problemas y oportunidades*, o antropólogo mexicano Eduardo Nivón Bolán raciocina que:

Toda reflexión sobre política cultural se refiere em última instância al ejercicio del poder y toma de decisiones del estado o de los agentes sociales para definir el curso que ha de seguir esse haz de relaciones de La vida social que identificamos com el nombre de cultura. Sin embargo, este señalamiento inicial requiere varias precisiones, siendo la primera la definición de esse concepto evanescente que es la política. Com frecuencia nos referimos a que uma acción es política, pero no encontramos palabras exactas para decir por qué lo es. Y es que, al igual que La cultura. La política es difícil de circunscribir por lo que usamos el concepto para expresar una cualidad, más que para señalar una cosa, es decir, lo utilizamos com um sentido adjetivo. En términos generales, decimos que una acción es política cuando involucra la participación de diversos agentes sociales em la

atención de asuntos que comportan objetivos públicos.<sup>17</sup>(Grifo meu) (BOLÁN, 2006, P. 19)

Bolán ressalta a importância de tentar definir em separado os conceitos de política e cultura (como foi feito neste trabalho), para depois tentar se delinear e definir uma ideia sobre política cultural, mas a grande questão que existe aqui, e que é colocada por ele é que se a política tem um “objetivo público” que invoca e prescinde da participação de diversos atores sociais, a “política cultural” deverá também ter um objetivo público. Então ele lança logo em seguida: “¿qué aspectos de la cultura involucran um objetivo público?” (que aspectos da cultura pressupõe um objetivo público?) (BOLÁN, P. 20, 2006). O Estado assim teria por dever mediar conflitos existentes no âmbito cultural e mesmo prever e se antecipar a determinados conflitos de modo a pensar e efetivar o bem coletivo de toda a sociedade que legitima seu poder enquanto estado, inclusive entendendo a cultura como um direito ao qual as pessoas tem acesso.

Desta forma podemos entender diversas ações como possíveis, passíveis e coerentes de acontecerem no plano cultural: incentivo à produção artística, incentivo à circulação e exposição adequada (e acessível) de bens culturais e simbólicos, preservação de patrimônio cultural, incentivo à formação profissional na área cultural dentre inúmeras outras possibilidades.

Agora tendo-se esclarecido a concepção do Estado e algumas possibilidades plausíveis de Política Cultural aqui, a intenção passa a ser verificar como ele se comportou na prática, saindo do tipo ideal weberiano, em relação às questões pertinentes à cultura de forma a culminar com a criação do Instituto Dragão do Mar.

### **3. CONCEPÇÃO: O OVO DO DRAGÃO**

A presença da cultura na esfera política de maneira clara e efetiva se deu em diversos momentos. Na Alemanha nazista, por exemplo, Joseph Goebbels, no cargo de ministro do povo e da propaganda, pode ser considerado sob determinado

---

<sup>17</sup> Tradução livre do autor: Toda reflexão sobre política cultural, em última instância, se refere ao exercício do poder e tomada de decisão por parte do Estado ou dos atores sociais para definir os rumos a serem seguidos nessa teia de relações da vida social, a qual chamamos cultura. Todavia, esta primeira etapa exige alguns esclarecimentos, sendo o primeiro a definição deste conceito evanescente que é a política. Com frequência dizemos que uma determinada ação é política, mas não encontramos palavras exatas definir o porquê dela ser política. E o mesmo ocorre com o conceito de cultura. A política é difícil de se delimitar porque a usamos mais para expressar determinada qualidade que para definir uma coisa, ou seja, a usamos com um sentido adjetivo. Em geral dizemos que uma ação é política quando envolve a participação dos diversos atores sociais na compreensão de assuntos que possuam objetivos públicos.

ponto de vista o verdadeiro responsável pela difusão das ideias de Adolf Hitler entre a população<sup>18</sup>. Utilizou tanto os meios de comunicação de massa, como o jornal, o rádio e a televisão, como a chamada “arte clássica”<sup>19</sup>, anterior à indústria cultural, como a ópera, a pintura, a escultura e a arquitetura. Posteriormente, na França, na gestão do General Charles de Gaulle (gestão iniciada em 1959 e terminada em 1969), o escritor André Malraux exerceu a função de ministro de Assuntos Culturais pela primeira vez na história política da França<sup>20</sup>.

No Brasil, a movimentação e o envolvimento da política com a cultura e suas manifestações como o folclore e a arte, surge, sobretudo, a partir da criação do Departamento de Cultura (hoje Secretaria de Cultura) da cidade de São Paulo:

O Departamento de Cultura nasceu do sonho de várias personalidades revolucionárias para a época, como Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Paulo Duarte. Este último foi autor do primeiro projeto enviado, em 1935, para o então prefeito de São Paulo, Fábio Prado. Criado a partir do Ato nº 861, o departamento teve como primeiro diretor o escritor Mário de Andrade. (PREFEITURA DE SÃO PAULO, online, acessado em 20/04/2010)

Por meio do trabalho realizado por Mário de Andrade, na década de 1930, com a criação de um departamento público de cultura em São Paulo, durante a era Vargas, foi de extrema importância porque, apesar de ser uma secretaria municipal, a atuação de Mário de Andrade à frente do órgão teve uma repercussão bem maior que a cidade de São Paulo, não somente pelo empreendimento do resgate e do reconhecimento da cultura e da arte nacionais como a importante redescoberta estética, conceitual e histórica do barroco brasileiro em pleno século XX (SANT’ANNA, 1997), mas também para o estabelecimento de uma rotina política pública para a cultura o que foi tão ou mais importante que suas ações culturais em

---

<sup>18</sup> De acordo com Ian Kershaw (1991, P. 100) temos que ao ministério assumido por Goebbels se impôs a “tarefa de conseguiu uma mobilização do espírito na Alemanha” alegando que a derrota alemã na I Guerra Mundial tinha se devido ao fato da “Alemanha não ter sido espiritualmente mobilizada”. Ou seja, atos culturais tem o poder de mobilizar toda uma nação. E Goebbels foi pioneiro nisso, na utilização política da cultura, comunicação e artes.

<sup>19</sup> Vide o documentário *Arquitetura da Destruição* de Peter Cohen, em que os ideais nazistas são analisados sob a luz da cultura e da estética (sobretudo da arquitetura e artes plásticas). No documentário são descritas duas exposições históricas promovidas por Hitler e Goebbels, a de Arte “Alemã” inspirada nos cânones da antiguidade clássica greco-romana e da chamada “beleza tradicional”, extremamente eurocêntrica e a de “Arte Degenerada”, que concentrava o foco nos trabalhos modernistas, contemporâneos ao período nazista, como Marc Chagall, Hans Richter, Marx Ernst, Wassily Kandinsky, o brasileiro Lasar Segall dentre outros. Vale reforçar também que todas as vanguardas artísticas (Impressionismo, Dadaísmo, Cubismo, Expressionismo, Fauvismo, Surrealismo, bem como escolas de arte abstrata como um todo), bem como quaisquer movimentos que visavam inovar concepções estéticas como a escola de *design* Bauhaus eram proibidas na Alemanha nazista.

<sup>20</sup> Conforme informação constada no online em <http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/ministres/malraux.htm> e em <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/2009/vie-politique/malraux> ambos do arquivo do governo francês.

si, pois facilitou a entrada da cultura na agenda dos governos brasileiros. É fácil pensar que após o pioneirismo de São Paulo e de Andrade, estabeleceu-se com certa facilidade, e com certa frequência, uma relação entre da cultura e das artes com as instâncias governamentais. E é exatamente isso que gera uma política pública dentro de um país, seja ela municipal, estadual ou federal: a relação entre as áreas interessadas (no caso a cultura) com o poder político governamental.

Percebemos que a conjuntura política do fim da primeira metade do século XX põe a cultura num lugar de destaque, algo que também ocorrerá no plano econômico que afirma que o século XXI será o da cultura, da comunicação, da arte e da economia criativa, como veremos adiante. Toda essa agitação, portanto, é mais do que suficiente para que ela também ganhe foco sob uma perspectiva acadêmica a partir da Escola de Frankfurt. Mas o grande salto cultural no mundo acadêmico a partir da eclosão dos chamados Estudos Culturais e se dá já no final do século XX:

A palavra ‘cultura’ se transformou para a academia dos anos 1900 no que os Toyotas haviam se tornado para o mercado automobilístico. Os teóricos passaram a utilizá-la em substituição a ‘ideologia’ e ‘sociedade’. A ‘cultura’ passou a abranger praticamente todas as esferas da atividade social, especialmente as que para o marxismo ortodoxo seriam elementos da ‘superestrutura’. (BORDWELL, 2004, P. 34)

Desta feita, é fácil compreendermos a importância que a cultura adquiriu também na vida comum, fora das polarizações acadêmicas. Também na política acabou por obter lugar de destaque em determinadas conjunturas. Importante dizer que o Ceará, antecipando em décadas uma tendência que seria amplamente divulgada em nível nacional, cria, em 1966, a primeira secretaria estadual de cultura de todo o País, desmembrando as “atividades artísticas e culturais da Secretaria de Educação” e direcionando-as para uma pasta própria (PAULA, 2006) que teve na figura do historiador Raimundo Girão seu primeiro secretário durante o governo de Plácido Aderaldo Castelo (1966-1971), ao passo que o Ministério da Cultura do Brasil foi criado apenas em 1985<sup>21</sup>, demonstrando pioneirismo semelhante ao da capital paulista na antecipação da tendência de respaldar politicamente a cultura na agenda governamental.

A secretaria criada institucionalmente com a lei nº 8.541, de 09 de Agosto de 1966, no governo de Virgílio Távora, passou a funcionar de fato, de acordo

---

<sup>21</sup> Decreto 91.144 de 15 de março de 1985, publicado no Diário Oficial da União, página 4773, coluna 2

com o site da própria Secult do Estado do Ceará, quase dois meses após a promulgação da referida lei, no dia três de outubro de 1966, quando se constituiu o Conselho de Cultura:

Formado por sete membros, sendo um – seu Presidente – o Secretário de Cultura e os demais, com mandato de dois anos, representando, cada um, os seguintes setores culturais: Ciências Naturais, Ciências Sociais, Literatura, Artes Plásticas, Artes de Movimento (Cinema, Teatro e Ballet) e Música. O Conselho tomou posse em 09 de dezembro de 1966. Conhecida também como Secult, a Secretaria da Cultura nasceu da necessidade de atender aos anseios culturais do povo cearense, propiciando maior desenvolvimento a todas as manifestações de cultura e valorizando a tradição de seu povo. Este pioneirismo na área cultural representa, em si, mais uma comprovação da tenacidade do cearense. Logo após sua criação, as realizações foram tantas que conseguiram ultrapassar as fronteiras do Ceará e ressonaram em todos os meios culturais do País. (<http://www.secult.ce.gov.br/a-secretaria/secretaria-da-cultura-do-ceara-a-primeira-do/> acessado em 15/04/2010)

De fato, com o impulso inicial de São Paulo e a cristalização da proposta a partir da iniciativa de Virgílio Távora, a cultura dá seu primeiro grande passo para se imbricar no discurso político brasileiro. Sua importância é atestada, dentre outros, por Cláudia Leitão (2007). De acordo com ela,

Raimundo Girão antevê a necessidade da criação de sistemas de equipamentos culturais sob a orientação de uma Secretaria especialmente voltada para o fomento à cultura. Ousa ainda mais. Pede ao Estado que não se limite a criar ações dispersas e assistemáticas nesse domínio, que institucionalize suas ações a partir do seu ordenamento jurídico. Por último, incita os políticos do Estado a tomarem para si este desafio, para tornarem-se representantes do povo no que concerne aos seus “direitos culturais”. A luta do historiador Raimundo Girão não foi vã. Seu discurso, ainda tão atual, embora realizado há 60 anos atrás, foi ouvido 20 anos depois, com a criação da Secretaria de Cultura do Ceará. (P.3)

A atualidade do discurso de Girão, como afirma Leitão acima, é realmente contumaz, todavia, a questão não foi resolvida com a criação de uma Secretaria de Cultura no Estado, “20 anos depois” de sua gestão, pois mesmo com o surgimento de uma Secretaria para resolver as questões culturais, as ações ainda foram “assistemáticas” por muito tempo. Mas a partir do segundo mandato de Tasso Jereissati, no período de 1995 a 2002,<sup>22</sup> se começa, se fato, a tentar mudar a maneira de se agir política e publicamente em relação à cultura.

Sobre isso é importante a análise de Barbalho (2005) em que discorre sobre as modificações nas políticas culturais do Estado do Ceará no transcorrer de mais

---

<sup>22</sup> O governador foi reeleito nas eleições de 1998, daí ter ficado oito anos no poder.

de uma década e nos revela a quase completa inexistência de políticas para o setor (mesmo com a existência de uma Secretaria) e a crescente insatisfação dos artistas cearenses e, dentre esses, mais veementemente os artistas fortalezenses, com o marasmo em que se achava a cultura devido à falta de investimentos e possibilidades de investimento não só do Estado, como também da iniciativa privada. Assim, a cena política, em termos de cultura, pouco antes de Tasso Jereissati assumir o cargo de governador do Ceará, em seu primeiro mandato, era deficiente por falta de infraestrutura artística adequada. A perspectiva de mudança nesse cenário não era tão imediata, como demonstrou o próprio Jereissati em entrevista à imprensa, conforme demonstra ainda Barbalho:

O desenvolvimento cultural de um povo passa, necessariamente, pelo progresso socioeconômico. É que o homem, antes de pensar em filosofia [...] pensa, primeiro, nas suas necessidades básicas. Essas necessidades básicas somente podem ser atendidas através do progresso socioeconômico [...]. Como governador teremos como preocupação primeira as necessidades básicas do povo cearense. Não colocaremos a cultura sobre as necessidades básicas [...]. Consideramos, porém, que, mesmo dando prioridade à alimentação, à saúde e à educação, e considerando ainda as naturais dificuldades de um estado economicamente pobre, muito pode ser feito pela cultura. (JEREISSATI, Tasso, *apud* BARBALHO, 2005, p. 55.)

De fato, primeiro mandato de Jereissati em relação à cultura teve uma tônica muito diferente de sua segunda gestão, quando encontrou uma situação conjuntural mais propícia a ações culturais, sobretudo por estar em sintonia com as políticas culturais do governo federal, sob comando de Fernando Henrique Cardoso e Francisco Weffort, que proclamava que a “Cultura é um bom Negócio<sup>23</sup>”. Mas é interessante percebermos como a declaração de Jereissati corrobora com o que foi exposto no início da dissertação sobre a hierarquia das necessidades em Maslow (op. cit.), demonstrada anteriormente. A cultura e o desenvolvimento cultural, não são, para o político em questão, necessidade básica primária, e sim uma necessidade de outra ordem. O fato é que, com esteio nessa declaração, percebemos a inexistência de políticas públicas para a cultura, no Ceará. Embora o argumento de Jereissati seja coerente e correto sob certo ponto de vista, em certa medida, é pungente a constatação de não se pensar em ações culturais na esfera política ou de se estabelecerem ações políticas na perspectiva da cultura, ainda que em circunstâncias de campanha eleitoral

---

<sup>23</sup> Título de cartilha publicada pelo Ministério da Cultura em 1995 com instruções e incentivos para o investimento em cultura via iniciativa privada.

(o discurso exposto refere-se ao candidato Tasso Jereissati, em período eleitoral, na campanha em que obteve o êxito de se tornar governador do Estado no interstício de 1987 a 1991). Mesmo assim, Tasso não deixou de ter em sua pasta de secretarias, uma exclusiva para a cultura, quando assumiu o governo, mas numa situação específica, explicada mais adiante. Já no segundo mandato (1995 a 1998), tendo à frente Paulo Linhares na Secretaria, novo direcionamento foi dado, dando certo protagonismo à Secult, estabelecendo-se de fato uma política cultural baseada em três eixos conhecidos como o tripé de Formação, Produção e Difusão<sup>24</sup>, conforme é demonstrado por Paula (2006) e Barbalho (2005).

Além desses três eixos básicos, havia outros pontos ressaltados, segundo ainda Barbalho, com esteio em informações colhidas pelo então secretário de cultura na época, Paulo Linhares. Em depoimento, diz este: “O primeiro é o da formação artística [...]. O segundo eixo é para criar espaços de convívio social onde as pessoas possam se relacionar [...]. O terceiro é o incentivo às ações culturais” (LINHARES *apud* BARBALHO, 1994, p. 213)

Em decorrência dos três “eixos” aos quais o Secretário na época se referiu, foi criado, em 1996, no âmbito do primeiro eixo, o Instituto Dragão do Mar visando à Formação Artística de pessoas; no segundo eixo, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (inaugurado em 1999), que se tornou exemplo de espaço de convívio social; e no terceiro eixo, configurou a política de editais para produção artística que iniciou no ano de 2001 e vigora até hoje, sendo praticamente a única opção pública de viabilizar a produção artística além das leis de incentivo via renúncia fiscal.

Constatávamos, à época, rumores sobre a criação de um pólo cinematográfico no Ceará, e que reverberou na possibilidade de direcionar investimentos culturais na expectativa de fomentar esse Pólo. Esta questão, tendo sido rumores ou mesmo boato, coadunava-se com o desejo de um grupo importante e

---

<sup>24</sup> Formação é justamente formar, capacitar profissionais para o exercício de uma atividade com bom nível de qualidade. Uma pessoa que almeja tornar-se um dramaturgo pode sê-lo através de um curso técnico que lhe forneça não somente cabedal teórico, mas possibilidades práticas de criação. A Produção é o incentivo para que os profissionais possam criar suas próprias obras. O dramaturgo recém-saído do processo de formação pode tentar as oportunidades oferecidas pelo Estado para publicar um livro ou, juntamente com um diretor teatral (que também pode ser recém formado) montar um de seus textos. Já o processo de Difusão consiste em permitir que os bens simbólicos circulem entre consumidores em potencial, no caso do exemplo do dramaturgo que através de políticas de difusão tem seu espetáculo, finalizado, possa circulando por diversas cidades e teatros de modo que possa atingir uma boa quantidade e público.

considerável de realizadores cearenses lançado ainda no começo da década de 1980, de fundação de um pólo cinematográfico no Estado, sendo, portanto, no contexto de formulação da política cultural no segundo governo de Tasso Jereissati, a retomada dessas ideias já antigas. Conforme relato de Barbalho (2005, p. 135):

A primeira tentativa sistemática de se criar um pólo de cinema no Ceará ocorreu em meados dos anos 1980. A ideia surgiu de um grupo de cineastas e produtores cearenses que se radicaram fora do estado para desenvolver suas atividades. Foram estes realizadores que, naquela década, pensaram em investir no Ceará, objetivando criar um espaço possível para suas realizações, uma época quando a produção cinematográfica, baseada principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, enfrentava uma crise de financiamento e de público.

Os cineastas e ou realizadores aos quais Barbalho se refere eram Wolney Oliveira, Marcus Moura, Amaury Cândido e Jane Malaquias, que estudaram cinema na Escola Internacional de Cinema e TV de *Santo Antonio de Los Baños*, em Cuba. A escola em questão surgiu como Instituição Não-Governamental, em 1986, e ainda permanece como referência no ensino de cinema e audiovisual no cenário internacional, mas, sobretudo na América Latina e também África e Ásia, o que lhe rendeu a alcunha de “Escola dos Três Mundos<sup>25</sup>”. Após o retorno deste grupo, essa escola ganhou notoriedade no meio cinematográfico fortalezense.

A questão é que desde a falência dos principais estúdios e produtores cinematográficos<sup>26</sup> que o País já teve que a produção cinematográfica brasileira deixou de se apoiar majoritariamente na iniciativa privada e passou a depender de incentivos financeiros do Estado, gerando a criação, em 12 de dezembro de 1969, da Embrafilme, órgão que participou ativamente de todo processo produtivo cinematográfico brasileiro até seu fechamento por Fernando Collor de Melo, em 16 de março de 1990. Com seu

---

<sup>25</sup> Conforme é possível de conferir em todo material de divulgação da escola impresso, via mala direta eletrônica, no boca a boca e também na internet no endereço: [www.cuba-cursos.org](http://www.cuba-cursos.org).

<sup>26</sup> Me refiro no caso aos estúdios/produtoras Vera Cruz e Atlântida. A Vera Cruz, fundada em 1949 e falida em novembro de 1953 (apesar de ainda ter conseguido lançar, em 1958, o filme *Ravina*, dirigido por Rubem Biáfora, que já estava terminado), retomou atividades de resgate e restauro de seu próprio acervo e também de sua história a partir dos anos 2000, quando também passou a atuar como distribuidora. Desde 2006 faz parcerias com outros estúdios para voltar a produzir. Ficou famosa por seus filmes épicos e dramáticos (apesar de contar em seu elenco com um dos maiores comediantes brasileiros: Mazaropi) como *O Cangaceiro*, seu maior sucesso, e um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro até hoje, premiado com a Palma de Ouro na categoria de melhor filme de aventura no festival de Cannes de 1953. A produtora almejava se tornar a *Hollywood* brasileira, inclusive repetindo certos aspectos do sistema de produção norteamericano. Já a Atlântida, fundada em 1941, teve vida mais longa, encerrando suas atividades apenas em 1962. A produtora atuava com muito sucesso na linha da comédia, com suas famosas chanchadas, muitas delas musicais, que viraram símbolo do cinema brasileiro por terem sido indiscutivelmente campeãs de público por muito tempo, sobretudo por terem tido influência, para além do cinema, na televisão e na música (sobretudo músicas de carnaval), num interessante sistema de Indústria Cultural. Alega-se, no entanto, que fórmula da chanchada, principal gênero e produto da Atlântida, se esgotou e não havendo uma renovação substancial e eficaz, ocasionando sua falência.

fechamento, surgiu um vácuo na produção brasileira de filmes que só foi retomado em 1995, quando Carla Camurati lança seu primeiro filme, *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil*, batendo recordes de bilheteria para filmes nacionais. Este fato é responsável pelo período conhecido por “Retomada do Cinema Brasileiro”.

Conforme é perceptível na declaração de Tasso Jereissati ao jornal *O Povo*, não existia política cultural definida no Estado no período em questão (no caso a segunda metade da década de 1980), quando se pensou pela primeira vez no pólo de cinema. Sendo assim, a primeira visão de um pólo no Ceará saiu de foco, embaçou-se e sumiu ainda nos anos 1980. Todavia, com a reeleição de Tasso para o governo cearense no ano de 1995, assumindo um segundo mandato e posteriormente com sua reeleição, um terceiro mandato (sendo o segundo consecutivo, ficando de 1995 a 2002 no cargo), uma nova atitude em relação à política cultural do Estado surge e novas perspectivas se abriram para aqueles que almejavam consolidar o cinema cearense em escala técnica e industrial, com a criação de ações mais efetivas, uma delas, a mais conhecida, foi a *Lei de Incentivo à Cultura*, conhecida como *Lei Jereissati*<sup>27</sup>, sancionada em 29 de junho de 1995, permitindo às empresas destinar até 2% de seu ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços) para projetos culturais. Essa lei se alinhava à política nacional de cultura que incentivava a participação da iniciativa privada em projetos culturais, desde que aprovados em leis de incentivo à cultura por mediante renúncia fiscal (como a própria lei Jereissati, de abrangência estadual, ou a lei Rouanet, nacional).

Dois fatos merecem ser citados. O primeiro deles é que havia uma preocupação da Unesco com o desenvolvimento da cultura e a criação e efetivação de políticas culturais eficazes. Tanto que, segundo Barbalho (2005), ela publicou um documento em que declarava o período de 1988 a 1997 como a década mundial do desenvolvimento cultural. O segundo governo de Tasso inicia no fim deste período.

Um segundo ponto, também ressaltado por Barbalho, é que, desde o seu primeiro mandato (1987 - 1990) Tasso ao compor seu secretariado, optou por “técnicos”, ou seja, pessoas versadas nos campos em que comandariam ações políticas em detrimento de certo costume cearense de favorecer companheiros político-partidários. Todavia, também para Barbalho, isso não significou uma independência e isenção total do comprometimento partidário:

---

<sup>27</sup> Lei nº 12.464 de 29 de Junho de 1995.

Ao compor um secretariado de técnicos, o governo procurava se resguardar dos pedidos de cunho clientelista de políticos e outros setores sociais. O que não significou o total insulamento da máquina administrativa às demandas da classe política. Algumas secretarias e cargos do segundo escalão foram ocupados por indicações da base de partidos que a cada eleição apoiou o candidato mudancista. (2005, p.50)

Desta forma, os primeiros secretariados na pasta de cultura do governo Tasso foram relativamente atribulados. De acordo com Barbalho (2005),

As Secretarias [...] que lidam diretamente com a população ao possibilitar a esta diversos tipos de serviços e produtos [...] por consequência, estão mais sujeitas às pressões clientelistas e patrimonialistas que as demais – daí a denominação de patronagem. (p. 50)

Dáí terem havido, de acordo com levantamento histórico realizado pelo autor, questionamentos da classe artística que alegava não ter sido ouvida em relação à escolha do secretário. De fato, quando a tendência geral do governo é priorizar o conhecimento técnico e o envolvimento profissional e intelectual com o assunto, espera-se, como artista ou cidadão interessado em cultura, que o mesmo ocorra com a pasta de cultura, apesar do secretário escolhido, Barros Pinho, não ser de todo alheio ao tema (era membro da Academia Cearense de Letras), mas se estima que o fato de ele ser deputado pertencente a um importante núcleo do PMDB no período também tenha pesado bastante. De acordo com análise de Washington Bonfim (2002, p.43), também citada por Barbalho, 25% das secretarias tiveram políticos nomeados para comandar suas ações e 60,7% tiveram ocupação técnica. O caso da Secretaria de Cultura na época foi justamente o dos 25%. Ou seja, apesar da tentativa progressista de afastar-se do clientelismo político, Barros Pinho “integrou a cota de cargos devidos ao PMDB” (BARBALHO, 2005, p.56). No entanto, o próprio Tasso rompeu com boa parte do PMDB ao se filiar ao recém criado PSDB<sup>28</sup>. Após essa conturbada mudança, Barros Pinho saiu da frente da Secult - o que comprova que de fato, sua indicação foi política, apesar de ter certo mérito na área cultural – sendo substituído por Violeta Arraes, o que também, mais uma vez, gerou polêmica devido ao fato dela estar a muito tempo fora do País. (BARBALHO, 2005).

Todavia, apesar de tudo, existia uma secretaria e um secretário, o que já deveria configurar alguma mudança. Mas como o próprio governador explicou

---

<sup>28</sup> Na época em que o PSDB foi criado, 1988, não havia lei de fidelidade partidária que impedia a mudança de partido durante o mandato sem a perda do cargo, por se entender que o mandato é do partido, e não do político eleito.

claramente, a Cultura, na época, não era uma prioridade de governo, logo foi natural que houvesse pouca evolução, mesmo com a chegada de Violeta Arraes. O governo deu pouco apoio estrutural para a efetivação de ações de modo que não houve nenhuma iniciativa no sentido de formação profissional, ou mesmo de pensar uma economia criativa para o Estado, limitando-se à preservação e reforma dos equipamentos e do patrimônio cultural cearense, como o Theatro José de Alencar, atitude essa que, além de importante, também era considerado urgente, visto que na época ele, além de não estar sequer equipado apropriadamente para cumprir sua função de receber espetáculos, ainda apresentava risco de desabamento e incêndio.

Entretanto, quase uma década depois, já nos anos 1990, após a gestão de Ciro Gomes no governo do Estado, que à época foi eleito com o apoio de Tasso, as questões culturais ganham um novo fôlego com estratégias (tripé estruturante das políticas culturais em formação, produção e difusão), objetos e objetivos concretos (construção do centro cultural *Dragão do Mar*) propostas com objetivos de curto, médio e longo prazo (instauração do Instituto Dragão do Mar com cursos de curta, média e longa duração) e a criação da já comentada *Lei de Incentivo à Cultura*.

A tentativa de se criar uma indústria criativa cearense de modo a corroborar com a ideia de que “cultura é um bom negócio”, por mais que em seu âmago se concentrasse na iniciativa privada (tanto as leis Jereissati como Rouanet lançavam mão do artifício de jogar parte dos recursos financeiros nas mãos de pessoas jurídicas ou físicas sem ligação direta com o Estado) deveria contar com uma iniciativa estatal, cabendo ao Estado tomar a iniciativa, dar o primeiro passo e mostrar que estava disposto a apostar neste projeto. Daí a questão do pólo de cinema no Ceará ter voltado à tona, como discorre Barbalho:

O cinema voltou a ser preocupação do governo do estado, só que em outro contexto. Dentro da política desenvolvida pela Secult de implantação e fortalecimento de uma indústria cultural local, o projeto do pólo regional de cinema transfigurou-se em política para a indústria do audiovisual. Uma série de ações foi implementada no sentido de não só viabilizar a produção audiovisual cearense como também de inseri-la no mercado mundial de imagens-segundo avaliação dos gestores culturais da época. (BARBALHO, 2005, p.205)

Havia pelo menos dois motivos para isso: o cinema, de todas as linguagens artísticas já social, cultural e plenamente consolidadas<sup>29</sup> o Cinema é a de maior visibilidade na medida em que, desde o seu início dependeu em maior ou menor grau de uma organização industrial, com a colaboração de vários profissionais o que gera uma possibilidade maior de lucros, pois necessita de uma quantidade maior de investimento. Basta que se acompanhe nos jornais de hoje em dia para se ter uma noção do lucro de grandes estúdios cinematográficos.

Em segundo lugar porque, como podemos constatar, desde o início dos anos 1980 os artistas de cinema passavam por intensa mobilização. Talvez em decorrência da primeira questão, do cinema necessitar de fato de uma organização maior em nível industrial ou quase, houvesse tamanha mobilização deste setor da sociedade.

Esse retorno da ideia de formação do pólo motivou diversas iniciativas, como disse Barbalho acima. Uma delas foi a criação do IDM com vistas a capacitar profissionais para trabalhar na área cinematográfica. No entanto, essa inspiração do pólo de cinema foi sentida não somente no começo das ações do IDM, mas atravessou praticamente toda a sua existência. Afinal, o nome completo do IDM era Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual (grifo meu).

Eu mesmo, como estudante da instituição, presenciei e participei de inúmeras conversas antes, durante e depois das aulas, palestras e seminários onde constantemente o assunto do pólo era citado sendo, difícil situar uma em específico, pois de tão comum, era assunto banal e corriqueiro que não despertava algum interesse em especial. Para todos, se tratava de uma pungente realidade, embora nenhum de nós tivesse tomado parte diretamente de tal realidade, o que gerava certa desconfiança desta realidade “perfeita”. Tínhamos dados estatísticos, notícias de jornal e depoimentos que comprovavam a existência de um pólo, ou do início dele, sobretudo porque diversos filmes de longa metragem foram realizados aqui no período.

Silas de Paula (2006, p. 47), em levantamento realizado em pesquisa encomendada pela própria Secult, já na gestão de Cláudia Leitão, elenca os filmes de

---

<sup>29</sup> Importante salientar que novas formas artísticas sempre surgirão acompanhando a evolução social e histórica da humanidade, através do desenvolvimento de aparatos técnicos, tecnológicos, científicos e/ou comunicacionais. No entanto há certa polêmica, por exemplo em se considerar como arte trabalhos realizados com recursos da engenharia genética e da telepresença como os do brasileiro Eduardo Kac, ou mesmo manifestações associadas pelo senso comum como estria e pejorativamente pertencentes às indústria cultural, como História em Quadrinho ou Videogame, ou mesmo uma diversão “popularesca” como é o circo. Desta forma, quando me refiro às linguagens consolidadas, são linguagens já aceitas como arte pela grande maioria do público como Literatura, Teatro, Dança, Pintura, Desenho, Escultura, Música, Fotografia e Cinema...

em película realizados no Ceará e que contaram com a participação de alunos do IDM: *A Ostra e o Vento*, dirigido por Walter Lima Júnior, *Corisco e Dada*, dirigido por Rosembeg Cariry, *Bocageo Triunfo do Amor*, dirigido por Djalma Lomoji, *Credi-me* dirigido por Bia Lessa, *Oropa, França, Bahia*, dirigido por Gláuber Filho, *O Amor Não Acaba às 15h30* e *Iremos à Beirute*, dirigidos por Marcus Moura, *Tangerine Girl* de Liloye Boubli, *Campo Branco*,o dirigido por Telmo Carvalho, *Milagre em Juazeiro*, dirigido por Wolney Oliveira, *O Último Dia de Sol*, dirigido por Nirton Venâncio e *Bella Donna*, este último um longa dirigido por Fábio Barreto, que havia sido indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1995. Apesar da qualidade artística do filme de Barreto, rodado em Aracati, litoral leste do Ceará, o fato de se tratar de uma co-produção entre Brasil e Estados Unidos e que contou com atores conhecidos como Eduardo Moscovis e Natasha Henstridge, representou em termos de *marketing* o auge da iniciativa de estabelecimento de um pólo cinematográfico cearense.

Ainda nesta mesma pesquisa, Silas de Paula (2006, p. 41), afirma que “a iniciativa de criação de um pólo de cinema reforçou-se com a vinda de professores de várias partes do País e do exterior.”

De fato, tínhamos muitos professores vindos de fora, eixo Rio-São Paulo, e do estrangeiro, sobretudo da América Latina, mais especificamente de Cuba, devido à influência da Escola Internacional de Cinema e TV de Santo Antonio de Los Baños.

O que percebo é que, tanto na pesquisa de Silas de Paula, como na de Alexandre Barbalho, a força motriz para o planejamento, estabelecimento e criação do Instituto Dragão do Mar foi a vontade da criação do pólo de cinema do Ceará como estratégia de desenvolvimento de uma indústria cultural cearense, o que condiz também com minha vivência pessoal. Acabo de expor a conjuntura na qual o empreendimento do IDM surge, bem como alguns dos prováveis motivos que influenciaram em seu estabelecimento e efetivação como política pública. Todavia, dito e exposto isso, é importante voltar um pouco no tempo para tentar explicar e reconstituir como e baseado em que ele foi criado no contexto das ações políticas do governo do Ceará.

### **3.1 ROMPENDO A CASCA; o nascimento do Dragão e seus pais biológicos: a Política e a Economia Criativa.**

Em Agosto de 1996 é criado, por iniciativa da Secretaria de Cultura – Secult, do Estado do Ceará, o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual. Segundo Silas de Paula:

O Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual parece ter sido o maior esforço do Governo do Estado do Ceará no sentido de implementar uma política de formação profissional na área. [...] O Instituto foi o principal instrumento de execução da política pública de formação do estado. [...] Um espaço para manifestações e treinamentos visuais, gráficos, sonoros, plásticos, dramáticos e tecnológicos, era uma escola múltipla formada por quatro Centros – Centro de Formação Básica, Centro de *Design*, Centro de Estudos de Dramaturgia e Centro de Produção. O Instituto, ao ser inaugurado, foi dirigido por um Conselho Deliberativo composto por Paulo Linhares (Secretário de Cultura), Maurice Capovilla, Orlando Senna, Wolney Oliveira e Nilton Almeida. Maurice Capovilla era o Diretor Executivo e Elisabete Jaguaribe, a Coordenadora Geral. Mais tarde Eduardo Barroso ajudou a criar e assumiu a direção do novo Centro de *Design*. Permaneceram no cargo até agosto de 1999 quando um novo diretor, Silas de Paula, assumiu o cargo até o final de 2002. Os recursos do Instituto eram oriundos do Governo Federal, através do Fundo de Amparo ao Trabalhador, FAT, da FUNARTE e do Governo Estadual. Sua atuação foi pioneira no âmbito das iniciativas institucionais para o desenvolvimento da indústria cultural no país. Atuando na qualificação e requalificação para o setor, o Instituto Dragão do Mar desenvolveu um amplo programa de educação profissional em arte e cultura. (PAULA, 2006, p. 41)

O amparo legal para essa iniciativa, ainda de acordo com Silas de Paula, ocorria nas seguintes legislações:

Lei Federal Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e bases da Educação Nacional (LDB), em especial o que dispõem os artigos 39 e 42, Capítulo III, do título V;

Decreto Federal Nº 2.208, de 17 de abril de 1997, que regulamenta o parágrafo 2º do artigo 36 e os artigos 39 e 42 da Lei 9394/96

Resolução nº04, de 03 de dezembro de 1999, do Conselho nacional de Educação, que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico.

Decreto Governamental nº 26.360, de 27 de agosto de 2001, que instituiu o Programa Estadual de Qualificação Profissional em Arte e Cultura/Instituto Dragão do Mar, no âmbito da Fundação de Teleducação do Ceará – Funtelc, com o fim de formar e qualificar profissionais. (on line disponível em [http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf\\_legislacao/tecnico/legisla\\_tecnico\\_parecer1797.pdf](http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf_legislacao/tecnico/legisla_tecnico_parecer1797.pdf) e consultado no dia 04/05/2010)

Interessante percebermos que todas essas leis, resoluções e decretos citados por Silas, como amparo legal às ações de educação profissionalizante, são posteriores à criação do IDM. O que leva a pensar se o IDM teria sido criado antes de possuir qualquer amparo legal, o que é no mínimo estranho.

Estranho também é de certa forma, o amparo político, no tocante à política partidária, sobretudo, que orientou a implantação deste empreendimento tendo sido criado como projeto de um governo com muitas características neoliberais, mas também vinculado a ações tipicamente social-democratas. Em entrevista a mim concedida, Silas de Paula comenta esta questão. Ao ser indagado se a segunda gestão de Tasso Jereissati (1995 - 2002) poderia ser considerada neoliberal, ele afirma que “com certeza”, para depois complexificar sua afirmação, pois na perspectiva do nosso entrevistado, o financiamento estatal indiscriminado seria uma característica de esquerda no projeto, algo próximo do modelo social-democrata. Depois ele revela como as ações e, sobretudo, ideologias políticas se misturam no Brasil citando o caso específico do IDM e sua relação com o FAT:

O que tem que olhar na realidade é qual a atuação que ta existindo naquele momento. Então não vejo... Quer dizer, uma proposta de se trabalhar uma economia da cultura... É algo que tem que ser discutido a partir de uma perspectiva neoliberal, mas o que foi feito, quer dizer, o Estado financiando tudo... Financiando gente do *design* que parava lá de Pajero, bicho! O que era um problema sério: dinheiro do FAT e nós dávamos cursos para a classe média alta! Não eram todos os cursos, porque tinha curso em cento e tantos municípios desse estado, quer dizer, o Instituto não era só Fortaleza, o Instituto funcionava pelo Ceará inteiro. Os cursos que tinham aqui eram os cursos de dois anos. Então havia uma proposta do governo, e essa proposta surge com o Paulo, que não tem nada de neoliberal. De jeito nenhum. Agora, com o governador que é o maior imperador que já passou por aqui, o que é uma contradição enorme! **Então o que teve na criação do Instituto Dragão do Mar foi uma política ideologicamente mista?** Eu acho que sim. Porque veja bem: o Paulo Linhares consegue convencer o governador de uma ideia que colocaria o estado do Ceará num outro patamar. Nenhum governador pensava nisso como propaganda política. O Paulo convence o governador de que o projeto era bom. E o governador comprou. O governador foi até pro Cine Ceará, lógico que levou uma vaia e nunca mais voltou. (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009)

O fato de um governador aparecer em um dos mais importantes eventos culturais do Estado talvez seja aparentemente banal ou corriqueiro, mas a essência da questão é que até então nenhum governador havia tomado atitude parecida. Tasso Jereissati o fez justamente por enxergar, no auge do Instituto Dragão do Mar, uma grande possibilidade de propaganda política. A vaia se deveu justamente ao fato de ser

também o auge das campanhas de esquerda que taxavam o PSDB de neoliberal. O fato de FHC ter sido um presidente com baixos índices de popularidade<sup>30</sup> certamente contribuiu muito para isso também. A própria alcunha de “Imperador” de Tasso Jereissati possibilitava profunda visão crítica em torno de sua figura, sob a perspectiva da esquerda de orientação marxista.

Mas de fato, temos na época um governo estadual que segue a linha traçada de uma política nacional do governo FHC, sobretudo em função de Tasso Jereissati e Fernando Henrique Cardoso serem do mesmo partido, o PSDB. E apesar da sigla PSDB signifique Partido da Social Democracia Brasileira, as políticas governamentais tiveram forte direcionamento neoliberal, uma doutrina quase oposta à social-democracia. E sobre isso é necessário dizer que muito embora o próprio Fernando Henrique Cardoso, o presidente da época, não se considere oficialmente como neoliberal é inegável sua defesa desse ponto de vista político-econômico<sup>31</sup> de modo que é possível perceber a influência desta corrente idealizada pelo prêmio Nobel de economia Milton Friedman<sup>32</sup> na gestão de FHC e do PSDB de maneira mais geral.

Chamar o governo FHC de neoliberal, no entanto, não é de todo correto, apesar de ser algo plausível até certo ponto, já que a não interferência (ou interferência mínima) do Estado na economia, um dos pilares fundamentais do neoliberalismo, não foi o foco central, de fato, de FHC, mas as privatizações promovidas pelo PSDB foram suficientes para a oposição taxar o governo de neoliberal, embora a afirmação, como disse, não seja rigorosamente correta.

---

<sup>30</sup> De acordo com a Folha de São Paulo (on line: <http://www1.folha.uol.com.br/foha/brasil/ult96u17637.shtml>), um dos maiores índices de aprovação de Fernando Henrique foi de 32%. Se comparado ao índice de aprovação de Luís Inácio Lula da Silva, que bateu 85% de aprovação em pesquisa CNI/Ibope comentada pelo jornal O Globo (<http://glo.bo/aobGW>), é um índice realmente muito baixo.

<sup>31</sup> Em entrevista ao jornal Estadão, Fernando Henrique explica que: “nós sempre tendemos a dissociar liberalismo e democracia em qualquer discussão. Por razão histórica há uma reação muito grande ao liberalismo no Brasil, tanto que quando alguém quer me xingar, me chama de neoliberal (risos), o que é um absurdo. Porque tomam o liberalismo como *laissez-faire*, simplesmente liberdade de mercado. Ora, não é isso. Hoje ninguém aqui é contra o capitalismo e sim contra o liberalismo. Mas não se pode recusar o liberalismo político, até porque a democracia substantiva não foi criada para isso. [...] Vamos ter que pensar: na democracia, como compatibilizar o respeito às ideias de delegação com as de participação? Temos que voltar a discutir também o que é liberalismo político, não econômico. Ser contra o liberalismo político é estar a um passo de cair no lado autoritário.” (on line <http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,reflexoes-de-um-presidente-acidental,533472,0.htm> acessado em 12/04/2010)

<sup>32</sup> É interessante, e também sintomático em certa medida, o fato das ideias neoliberais postuladas por Milton Friedman se desdobrarem a partir de seu próprio filho, David Friedman, também pesquisador de teoria econômica e política (embora possua formação básica e PhD em Física) e defensor de um tipo de “anarquismo de direita” conhecido por vários nomes como anarcocapitalismo, libertarismo anarquista, anarquismo de propriedade privada ou ainda anarquismo de livre mercado em que defende a total e gradativa ausência de instância estatais em prol do gerenciamento social e econômico via iniciativa privada. Tornou-se a principal voz do movimento, surgido a partir das ideias de seu pai junto à Escola de Chicago a partir de seu livro *O Maquinário da Liberdade* publicado em 1973.

Uma prova de que existia de fato muita influência neoliberal no governo FHC foi exatamente a política Cultural empreendida por Francisco Correia Weffort à frente do Ministério da Cultura, cuja estratégia visava desonerar o Estado, mostrando que empresas poderiam, sim, investir em cultura, o que é condizente com o fato da política cultural cearense ter como um de seus objetivos mais prementes o fomento à economia criativa -problematizada mais adiante- e, por conseguinte, à economia como um todo por meio da geração de trabalho e renda, mediante o incentivo à produção cultural e estética. Todavia, a maneira como foi planejado o Instituto Dragão do Mar, arriscamos afirmar que foi erigido sob uma ingenuidade premente. O que se propalava em todos os corredores da Escola era que toda mão-de-obra ali formada seria, de acordo com as intenções do Projeto, absorvida pelo crescente “mercado cultural cearense”. Ou seja, preparava-se o “presente” na expectativa de um futuro que havia sido planejado com muito cuidado. Na verdade, era um futuro muito mais aguardado que propriamente planejado. A expectativa era de que as grandes produções do cinema brasileiro, cada vez mais frequentes e arrojadas, viessem por iniciativa própria ao Ceará em busca de locações que primassem por uma luz abundante e uma beleza natural igualmente exuberante e se deparassem, também, com uma bem qualificada mão-de-obra técnica para compor e complementar seus quadros. Não era, de qualquer forma, algo fora da realidade da época, pois ainda se experimentava otimismo advindo do período da retomada do cinema brasileiro, e que se configurava como uma *Belle Époque*, em contraposição ao marasmo fílmico nacional vivenciado na era Collor.

O fato é que durante o segundo mandato de Tasso Jereissati pouco se fez efetivamente para a criação de infra-estrutura que possibilitasse o surgimento efetivo de uma indústria criativa no Estado, com exceção de formar profissionais. Aqui que talvez encontremos o ponto falho da política cultural engendrada pelo governo Tasso: um profissional com boa formação e sem perspectiva de trabalho, ou muda de ramo ou de cidade.

Interessante destacarmos o fato de uma escola de arte surgindo nessa conjuntura facilmente tornou-se alvo de ataques de grupos oposicionistas ao governo, considerado alinhado aos ideais neoliberais. No entanto, o IDM serviu de modelo para as principais ações posteriores de educação profissional. É possível afirmar que o IDM representa a primeira iniciativa em se estabelecer a cultura como profissão reconhecidamente viável (ou pelo menos potencialmente viável) através do ensino

profissional ligando as pastas de educação, trabalho, economia e cultura num projeto em conjunto, capitaneado oficialmente pela Secretaria de Cultura do Ceará.

Além disso, ao contrário do que aconteceria numa hipotética escola de artes de extrema direita, como era taxado o governo Tasso pelo senso comum dos esquerdistas mais radicais, o que deveria ocorrer era a criação de moços e moças adestrados, *experts* em cinema no Ceará. Mas isso não era possível na prática e nem parece que fosse o objetivo ideológico do IDM. Muitos dos profissionais envolvidos no IDM como Elisabete Jaguaribe e Silas de Paula, são profissionais simpáticos à agenda da esquerda.<sup>33</sup> Também não era coerente afirmar que os professores, sobretudo os que eram trazidos de Cuba, vinham como mensageiros do neoliberalismo. Mesmo porque não interessa a um governo de orientação neoliberal o estabelecimento de uma arte oficial, típica de governos totalitários, sejam de tendências conservadoras capitalistas ou marxistas (comumente chamados de “extrema direita” e “extrema esquerda”). Mas é fato que tínhamos muitas disciplinas práticas e, mesmo nas teóricas, não havia conteúdo reflexivo ou crítico forte ou aprofundado, o que é característica de um curso técnico, e não de um curso neoliberal.

No entanto, tradicional e historicamente falando, governos de tendências liberais não incentivam de forma premente as artes e a cultura. O que se incentiva, sim, é o negócio, o investimento com vistas de retorno financeiro. Daí que se a arte e a cultura demonstrarem potencial de retorno financeiro, aí sim, ocorre o investimento. O próprio Tasso Jereissati, de acordo com Silas, nosso entrevistado, reclamava que o Centro Dragão do Mar de Arte & Cultura seria auto-sustentável, na condição estatutária de Oscip ( Organização Social de Interesse Público), o simplesmente chamada de O.S.. de acordo com Silas, “nenhuma O.S. no mundo é auto-sustentável! Você tem contrato de gestão com o governo, que financia, na verdade. O que vem de fora é lucro.” (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009). Ou seja, havia certo conflito entre o que pensava o governador Tasso Jereissati, sob orientação política neoliberal, a política cultural implementada no Estado, de nuances social-democratas, e a própria sigla do partido de Tasso, conforme já explicitado.

---

<sup>33</sup> Durante os intervalos da entrevista, em momentos mais informais, Silas demonstrou muitas preferências políticas esquerdistas, inclusive citando candidatos nos quais votou. E mesmo durante nossa convivência enquanto aluno e diretor durante o IDM era possível perceber algumas de suas opiniões. Já Elisabete Jaguaribe é oficialmente filiada ao Partido dos Trabalhadores e trabalhou no Ministério da Cultura do governo Lula por três anos, exercendo a função de Chefe de Gabinete da Secretaria do Audiovisual, chegando a ocupar, também, o cargo de secretária do Audiovisual substituta.

Este ponto de vista neoliberal da cultura é abordado por Cláudia Leitão, uma das nossas entrevistadas:

As discussões sobre cultura são um poço sem fundo, é um poço da Alice, você mergulha e nunca vai achar o coelho... Agora a discussão do papel do Estado, essa é uma grande discussão que tem tudo a ver com o papel do Instituto Dragão do Mar. [...] E eu acho que [...] há uma pergunta que não pode calar e que todo mundo tem vergonha de se colocar: É papel do Estado induzir, fazer produção cultural? Eu disse que sim. Todos os neoliberais dizem que não. Eu fui destruída por isso. (LEITÃO, ex-secretária de cultura do estado do Ceará, Outubro de 2009)

É pontual, no entanto, constatar as interpretações que se pode dar ao pensamento liberal em relação à cultura, sobretudo à educação e à formação profissional. Ressaltamos que um dos maiores entusiastas não somente do ensino de arte, mas também do ensino técnico (duas vertentes da educação convergentes na perspectiva draconiana do Instituto) no País era também um dos mais fiéis intérpretes do pensamento liberal no Brasil: Rui Barbosa. Ana Mae Barbosa (2006) discorre sobre a forte influência do liberalismo por intermédio de Rui Barbosa. Segundo a autora, o pensamento liberal afirmava que “a redenção econômica do país estaria estreitamente ligada à capacitação profissional dos seus cidadãos”. (p. 43) Acerca do pensamento de Rui Barbosa, a autora acrescenta:

Sua teoria política liberal se dirigia para função prática de enriquecer o país. Este enriquecimento só seria possível através do desenvolvimento industrial, e a educação técnica e artesanal do povo era por ele considerada uma das condições básicas para este desenvolvimento. (Idem p. 44)

Rui Barbosa tinha em si a convicção de que a função da formação técnica era o enriquecimento da sociedade e da nação. Mas para além do enriquecimento material, Ana Mae nos fala ainda que Rui Barbosa considerava “a democracia como função da educação” (2006, p. 44) e não o contrário, sendo o “propugnador pelas instituições liberais que pretende assegurar-las pelo incremento da instrução pública” (Id. ibdem). Sendo assim, partindo-se desta premissa, podemos afirmar que, de fato, o IDM era um projeto de um governo essencialmente neoliberal resgatando, dentre outros elementos, o pensamento liberal de Barbosa. Sua concepção parte do pressuposto da importância da educação técnica profissional para o desenvolvimento econômico de uma nação. Sobre isso, Leda Hühne, filósofa e pesquisadora da literatura brasileira

afirma que, mesmo do ponto de vista da criatividade, desconsiderando-se o aspecto mais mercadológico, o aprendizado técnico é importante:

Não há criatividade sem o domínio das técnicas. Assim, para fazer bem uma obra, [...] para adquirir formação básica à vida profissional, social, é necessário o domínio pessoal das técnicas. (HÜHNE, 1990)

A criatividade, elemento tão propalado entre artistas diversos também passa por determinados condicionamentos e processos de desenvolvimento. Isso por si só já justificaria uma escola profissionalizante em arte.

No entanto, pouco havia sido feito no setor até então, o que configura novamente o IDM como o ponto alto dos investimentos na área.

Nas palavras de Barbalho (2005, p.227):

Estas questões sobre o papel e o alcance da interferência do Estado na cultura [...] reverberaram na criação, no segundo semestre de 1996, do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual. Ponto máximo do investimento do governo do Ceará na promoção do audiovisual cearense, o instituto foi criado pela Secult para atuar na formação e capacitação de profissionais para o “mercado da emergente indústria cultural cearense”.

Não só concordo plenamente com esta acepção explorada pelo autor citado, como a complemento afirmando que para além da política audiovisual no governo estadual cearense, a política de formação em cultura e arte, de uma forma ampla, também teve no IDM seu zênite. Foi a partir dele que se formalizou de forma intensa a educação profissionalizante para criação de mão-de-obra apta a trabalhar com linguagens artísticas diversas. Tanto que, anos mais tarde, em 2008, a Prefeitura Municipal de Fortaleza cria a Vila das Artes com proposta pedagógica similar à do IDM, tendo ex-alunos do Instituto trabalhando nela.

Tais políticas públicas de formação são, por natureza, ações eminentemente educacionais, portanto seara de cursos universitários, técnicos, profissionalizantes e oficinas de capacitação. No entanto, elas apesar disso, passaram a ser foco do Governo do Estado, numa atitude pioneira no Ceará, desenvolvidas pela Secretaria de Cultura e não pela Secretaria de Educação, mediante ação política de iniciativa pública no Ceará. Não era, todavia, qualquer tipo de formação, mas apenas a que envolvia o setor artístico e cultural. O motivo alegado para justificar a entrada do governo no setor era o discurso oficial alardeado na época - que se dizia baseado em

prospectos econômico - no qual os ramos da comunicação e entretenimento apareciam como os de maior crescimento de mercado no século XXI, justificativa essa também confirmada em Barbalho:

A justificativa deste investimento era a mesma apresentada no Plano de Desenvolvimento Cultural, ou seja, a importância crescente da comunicação na economia mundial e a necessidade do Ceará de situar-se neste mercado. (2005, p. 227)

Além de Barbalho, o discurso de que a economia do futuro seria concentrada no entretenimento encontra eco também em Cláudia Leitão, ex-secretária de cultura, ao analisar a formação profissionalizante em cultura:

Ao analisarmos as instituições responsáveis pela formação no setor da cultura em nosso país, não podemos deixar de observar que suas atuações deixam a desejar. Não há como negar o quanto ainda são insignificantes neste país os investimentos no setor de profissionalização das cadeias produtivas das artes e da cultura. Ora, se vivemos no século das indústrias criativas, das sociedades do lazer, do turismo e da cultura, por que as profissões delas decorrentes não encontram formação competente nas instituições de ensino? Se as profissões da cultura estão em franco crescimento face às profissões tradicionais do século passado, não formar com maior esmero artistas, produtores e gestores culturais para um mercado de trabalho cada vez mais promissor? (LEITÃO, in:PAULA, 2006, p. 7)

Interessante percebermos que tal afirmação tenha vindo de Cláudia Leitão que, à época em que foi secretária de cultura, fez investimentos pontuais em formação, mas que, por motivos diversos, não podem ser equiparados ao IDM<sup>34</sup>. De toda forma, embora a formação tenha sido contemplada em sua gestão, não foi o grande foco de sua atuação, como parece ter sido, em certos aspectos, o único foco de atenção da gestão anterior.

Um fato importante a ser considerado na fala de Cláudia Leitão é que, de fato, nunca se cuidou muito da formação profissional dos artistas no Estado, provavelmente devido ao fato de que ser “artista”, em muitos aspectos, nunca foi

---

<sup>34</sup> Algumas diferenças entre o modelo de formação do IDM e o de Cláudia Leitão que impossibilitam comparação: O IDM, embora tivesse cursos modulares de curta duração, tinha como foco e principal “carro chefe” cursos de formação técnica em um, dois e três anos, tinha sede “própria”, era o único empreendimento da Secult com verba do FAT, o que dava certa independência financeira da Secult, embora fosse subordinado a ela. Outro fator que dava maior autonomia ao IDM é que ele era a princípio, uma extensão da Funtec – Fundação de Teleducção do Ceará – que comandava a TVC, o que o distanciava ainda mais da Secult. No entanto o IDM jamais teve personalidade jurídica, o que pesou negativamente quando da suposta tentativa de continuar suas atividades. Já os cursos promovidos na gestão de Cláudia Leitão, eram de curta duração, eram fornecidos através do Núcleo de Capacitação do Centro Dragão do Mar de Arte & Cultura, núcleo esse que não existia anteriormente e que depois do fim da gestão de Cláudia foi fechado,

considerado uma profissão efetiva e sim um passatempo que poderia ou não dar certo profissional e financeiramente. Tal conjuntura só começa a mudar, objetivamente, nos anos 1990, com a chamada eclosão da economia criativa, o que impele um novo olhar às atividades artísticas.

Tais mudanças começaram a se estruturar ainda nos anos de 1970, sobretudo nas economias do mundo capitalista, conforme podemos constatar nos argumentos apresentados por Martin, pesquisador da área de Geografia Econômica:

Enquanto o paradigma do pós-guerra era baseado em petróleo de baixo custo, maquinaria elétrica, materiais intensivamente baseados em energia e produção e consumo de massa, as bases do novo paradigma são a tecnologia da informação e da comunicação, microeletrônica, computadorização, produtos intensivamente baseados em conhecimento e padrões de consumo que são muito mais diferenciados e individualizados. (1996, p. 34)

Importante dizermos que essas novas bases de que nos fala Martin estão intimamente relacionadas, pois a comunicação já há algum tempo, e cada vez de forma inexorável e imprescindível, estrutura-se sob a microeletrônica dos computadores, por exemplo. Essa intensa troca de informações vai afetar a economia no sentido de que:

Serviços de setor privado, o produtor, o consumidor, o setor financeiro, o setor cultural e de lazer, e o pessoal, todos se expandiram ao mesmo tempo em que a manufatura estagnou ou, em muitos casos, desindustrializou-se. (PETIT, *apud* MARTIN, 1996, P. 34)

Com as tecnologias de comunicação e criação de bens simbólicos cada vez mais acessíveis, é natural que uma nova forma de convivência surja em todos os extratos sociais, do econômico ao educacional, do privado ao público, de modo que várias formas de pensar coexistindo exigem postura mais flexível e, por fim, mais criativa.

De forma bastante ampla, podemos definir economia criativa, ou ainda, explicar o poder que a criatividade potencialmente tem de causar impacto na economia, da seguinte forma:

*Creativity* is the ability to generate something new. It means the production by one or more people of ideas and inventions that are personal, original and meaningful. It is a talent, an aptitude. [...] We are all creative in our own way; in how we perceive and present ourselves to the world; in how we make sense of the world. Our sparks of creativity inform our personality. A few people go further and make their creative

imaginings the core of their working life; not only in terms of personality but commercially, in how they make a living and a profit. [...] Creativity is not necessarily an economic activity but may become so when it produces an idea with economic implications or a tradeable product. This transition from the abstract to the practical, from the idea to the product, is hard to define. [...] The result is a *creative product* which I define as an economic good or service that results from creativity and has economic value. (HOWKINS, p. IX, 2001)<sup>35</sup>

De acordo com o *site* do *Instituto Economia Criativa*<sup>36</sup>, a definição de Howkins, acima, foi a primeira dada ao termo. Para o Instituto, a visão de Howkins encerra-se no fato de lucrar a partir de propriedade intelectual, sendo as quatro mais comuns: direito autoral, patentes, marcas comerciais, *design*. No entanto, o próprio *Instituto Economia Criativa* defende a ideia de um conceito ampliado que envolve também as áreas de educação, atividades científicas e pesquisa e desenvolvimento. Além disso, a instituição também enfatizou no I Fórum Internacional das Indústrias Criativas, em setembro de 2002, em São Petesburgo, na Rússia, três categorias de atividades que são intrínsecas e “classicamente” falando, criativas. São elas: Mídias e espetáculos ao vivo (onde estão inseridos filme, *software* de entretenimento interativo e serviços de computação, música, artes cênicas, edição, televisão e rádio), *Design* e Visual (que compreende propaganda, arquitetura, artesanato e *design*, *design* de moda, artes visuais) e Patrimônio Histórico (mercado de artes e antiguidades, patrimônio histórico, museus e galerias). No entanto, apesar desta aparente especificidade, o *Instituto Economia Criativa* também em seu *site* considera conceitos como imaginação, inovação, criatividade e ideias poderem ser vinculados a qualquer atividade econômica, transformando o termo “economia criativa” em uma maneira de se portar e exercer uma atividade econômica, e não um ramo específico de atividade, e cita Stephen B. Shepard, editor-chefe da revista *Business Week*, ao afirmar que:

Assim como a moeda de troca das empresas do Século XX eram os seus produtos físicos, a moeda das corporações do Século XXI serão as idéias.

---

<sup>35</sup> Tradução livre do autor: Criatividade é a capacidade de gerar algo novo. Significa que a criação de uma ou mais pessoas é original e significativa. É uma aptidão, um talento [...] Somos todos criativos à nossa própria maneira em como percebemos e nos portamos diante do mundo, em como interpretamos e damos significado ao mundo. Nossos lampejos criativos informam nossa personalidade. Algumas pessoas conseguem incorporar a criatividade em seus processos profissionais, não apenas em termos de personalidade, mas comercialmente, na maneira como eles transformam um modo de vida em lucro [...] A criatividade não é necessariamente uma atividade econômica, mas pode se tornar quando produz uma ideia com implicações econômicas ou um produto comercializável. Essa transição do abstrato para o prático, da ideia para o produto é difícil de definir. O resultado é um produto criativo. [...] O resultado é um produto criativo que eu defino como um bem econômico ou serviço que é resultado de um processo criativo e tem valor econômico.

<sup>36</sup> [www.economiacriativa.com](http://www.economiacriativa.com) Instituição que tem como missão a difusão e o desenvolvimento do tema no Brasil através de um grupo de profissionais multidisciplinares, acadêmicos e empresários, através de consultoria e análise de projetos bem como estabelecendo a programação do Fórum Brasileiro da Economia Criativa.

[...] Com a globalização ainda num estágio recente, a Internet promete afetar as corporações muito mais nos próximos 20 anos do que foi possível fazê-lo nos últimos 5 anos. (On line em <http://www.economiacriativa.com/ec/pt/ec/ec.asp> acessado em maio de 2010.)

Ou seja, a indústria em si pode não ser de fato “criativa”, não pertencer ao mundo da indústria cultural ela pode e deve agir criativamente, o que demandará a contratação de profissionais com bagagem “criativa”, e cita a internet com uma nova tecnologia e uma nova possibilidade que está mudando a maneira das empresas agirem possibilitando essa abertura à criatividade.

De fato, as renovações da tecnologia mudam paradigmas de maneira intensa. Com uma nova produção em voga, pautada justamente na eletrônica e computação, não faltarão profissionais nem para a produção desses bens em si, como em sua utilização e apropriação posteriores, no caso no setor de serviços e na própria indústria criativa. E como tudo é interrelacionado, ocorre essa expansão para diversos lados, como sugerido por Martin (op. cit.). Tudo isso combinado certamente modifica o panorama atual desta área:

As renovações tecnológicas no campo cultural não implicaram o desaparecimento nem do criador, nem de sua obra original. A indústria cultural, portanto, continua gerando grande quantidade de empregos, tanto por seus valores criativos, quanto por sua capacidade de absorver novas tecnologias. A esta capacidade de inovação e adaptação aos novos rumos da economia grande quantidade, soma-se o crescimento do mercado consumidor no que se refere aos produtos de lazer e entretenimento (nos quais se inclui a cultura) com o aumento das horas livres dos trabalhadores qualificados. (BARBALHO, 2005, p. 97)<sup>37</sup>

De maneira ainda mais específica, Harold Rosenberg afirma que:

Toda a função da arte vê, se transformando, e, ao que tudo indica, para melhor. A arte deixou de ser, como antes, uma atividade marcada pela rebeldia, pelo desespero ou pela auto-indulgência à margem da sociedade. Pela primeira vez, a arte, anteriormente denominada de vanguarda, foi aceita em massa, e seus ideais de inovação, experimentação e rebeldia se institucionalizaram e oficializaram. Suas funções não são mais confundidas com as práticas aceitas na decoração, no entretenimento e na educação, e as recompensas ao talento e à diligência na arte vêm se

---

<sup>37</sup> Arlindo Machado (1996) em seu livro *Máquina & Imaginário, o desafio das Poéticas Tecnológicas*, esboça como ideia e tese centrais da obra em questão a capacidade e necessidade da arte e dos artistas de se apropriarem das tecnologias emergentes como característica não só da arte tecnológica (a que é realizada tendo por base as técnicas científicas e estéticas mais avançadas, como hoje são as obras de Educaro Kac que tem por base a engenharia genética e as telecomunicações), mas da arte como um todo. Toda forma de arte é potencialmente uma apropriação criativa e estética de uma tecnologia criada pelo homem.

tornando cada vez mais previsíveis. (*apud* SILAS DE PAULA p. 16, 2004)

A maior transformação de que nos fala Hosemberg é, de fato, a questão da profissionalização da arte. Como já analisado até o momento, com Platão, os artistas, antes indesejáveis (com algumas poucas exceções) na República imaginada pelo filósofo grego, agora podem, teoricamente, voltar a integrar a sociedade. Evidentemente que os artistas nunca deixaram de integrá-la, ainda que ficassem à margem dela, muitas vezes, como que a delimitando. Há de considerarmos, porém, que a transformação de que Hosemberg nos fala foi gradual, e não num salto da Grécia antiga para os dias de hoje.

Com o estabelecimento e o crescimento de profissões ligadas à comunicação, estética e linguagem, o conhecimento da história e dos processos da arte é cada vez mais importante, sobretudo para o exercício dessas profissões, e reverbera na sociedade, ainda que de maneira indireta. Desta feita, o que temos hoje pode melhor ser classificado de economia criativa que propriamente indústria cultural. A própria arte se vale de recursos comerciais na valoração de seus produtos já há algum tempo. Paul Valéry consegue sintetizar esses conceitos e também o de política ao falar de valor ao mesmo tempo em que também relativiza os diversos tipos de valor que um produto pode ou não ter:

Quanto à noção de valor, sabe-se que ela desempenha no universo do espírito um papel de primeira importância, comparável ao que desempenha no mundo econômico, embora o calor espiritual seja muito mais sutil que o econômico, pois está ligado a necessidades infinitamente mais variadas e não enumeráveis, como o são as necessidades da existência fisiológica. [...] Sem insistir em minha comparação econômica, é claro que a idéia de trabalho, as idéias de criação e acúmulo de riquezas, de oferta e de demanda, apresentam-se muito naturalmente no campo que nos interessa. [...] Aliás, como existe uma analogia econômica, e pelos mesmos motivos, existe também uma analogia política entre os fenômenos da vida intelectual organizada e os da vida pública. [...] Política e Economia, assim generalizadas são então noções que [...] se impõem e parecem profundamente presentes na maior parte dessas criações, e sempre iminentes na vizinhança desses atos. No próprio seio do pensamento do erudito ou do artista mais absorvido em sua procura, e que parece o mais retraído em sua própria esfera, em colóquio com o que há de mais *seu* e de mais impessoal, existe não sei que pressentimento das reações externas que serão provocados pela obra em formação: o homem dificilmente está sozinho. (VALÉRY, 2007, p. 182)

Duas ideias são interessantes aqui. Uma é a relação que é possível fazer com a citação de Roger Bastide, feita na primeira parte do trabalho, nem que ele afirma que a arte é um encontro com o outro. Esse encontro pode acontecer de várias formas,

tanto na obra de arte em si, como também por meio do comércio da arte. O comércio por sua vez, assim como a arte, é um meio de encontro com o outro e se dá a partir da noção de valor.

É fato que as obras de arte são passíveis de serem valoradas, em termos financeiros e não apenas valorizadas, sentimental e esteticamente. Temos, então, que a partir deste novo panorama comercial, produtivo e econômico da arte, o IDM buscou construir seu papel frente à conjuntura posta de encarar a cultura sob perspectiva mais liberal em termos econômicos, já que ela se torna grande geradora de divisas. Em função desta premissa. Parece cada vez mais naturalizar-se a ideia de que profissões criativas ligadas direta ou indiretamente à arte e à cultura sejam, de fato, encaradas como tal. Chico Science afirma isso categoricamente ao cantar “Computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro<sup>38</sup>”. Ou seja, a economia criativa e a indústria cultural, dentre outras coisas, também nos força a enxergar a arte como um meio de produção de riqueza, algo reconhecido, sobretudo.

Em seu livro *A Necessidade as arte*, Ernst Fischer, num capítulo intitulado Função da Arte, faz uma analogia entre arte e trabalho, a partir da definição marxista de trabalho, conforme referida abaixo:

O trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante. Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também dominar saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o dileitante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a. (1971, p. 14).

Em termos econômicos, a arte sempre está associada à comunicação, mesmo existindo divergências estruturais entre elas. Um fato é a exigência implícita de que os artistas sejam criativos e questionadores, mas devem, também, possuir um lado pragmático muito forte. Afinal, é necessário, agora, ganhar dinheiro com a arte.

Nesse sentido, é sintomático o fato de que a maior parte da verba do IDM vinha do FAT, Fundo de Amparo ao Trabalhador mantido, por sua vez, pelo Ministério do Trabalho. Isso ocorria por se entender e encarar a ação como de fato foi: promoção

---

<sup>38</sup> Composição de Fred 04 no Disco *Da Lama ao Caos*, Chaos/Sony Music, 1994.

de cursos profissionalizantes denotando que se enxergava a arte como profissão, como geradora de emprego e renda e, na época, foi o único projeto de educação e formação artística que recebia verba do FAT, e não de órgãos vinculados ao Ministério da Cultura, como seria de praxe. Mas amparar-se em praticamente uma única fonte financeira foi um dos calcanhares de Aquiles do projeto.

Especificamente sobre o FAT temos que:

O Fundo de Amparo ao Trabalhador - FAT é um fundo especial, de natureza contábil-financeira, vinculado ao Ministério do Trabalho e Emprego - MTE, destinado ao custeio do Programa do Seguro-Desemprego, do Abono Salarial e ao financiamento de Programas de Desenvolvimento Econômico. A principal fonte de recursos do FAT é composta pelas contribuições para o Programa de Integração Social - PIS, criado por meio da Lei Complementar nº 07 (\*), de 07 de setembro de 1970, e para o Programa de Formação do Patrimônio do Servidor Público - PASEP, instituído pela Lei Complementar nº 08 (\*), de 03 de dezembro de 1970. O FAT é gerido pelo Conselho Deliberativo do Fundo de Amparo ao Trabalhador - CODEFAT, órgão colegiado, de caráter tripartite e paritário, composto por representantes dos trabalhadores, dos empregadores e do governo, que atua como gestor do FAT. Dentre as funções mais importantes do órgão, estão as de elaborar diretrizes para programas e para alocação de recursos, de acompanhar e avaliar seu impacto social e de propor o aperfeiçoamento da legislação referente às políticas públicas de emprego e renda, bem como de fiscalização da administração do FAT. O CODEFAT estabeleceu, por meio das Resoluções nº 63 e nº 80 (que tiveram pequenas e sucessivas alterações), critérios para o reconhecimento das comissões de emprego (\*) estaduais, distrital ou municipais, que representam a consubstanciação da participação da sociedade organizada na administração do Sistema Público de Emprego. As principais ações de emprego financiadas com recursos do FAT estão estruturadas em torno de dois programas: o Programa do Seguro-Desemprego (com as ações de pagamento do benefício do seguro-desemprego, de qualificação e requalificação profissional e de orientação e intermediação de mão-de-obra) e os Programas de Geração de Emprego e Renda (com a execução de programas de estímulo à geração de empregos e fortalecimento de micro e pequenos empreendimentos), cujos recursos são alocados por meio dos depósitos especiais, criados pela Lei nº 8.352 (\*), de 28 de dezembro de 1991. (BRASIL, Ministério do Trabalho e do Emprego, online <http://www.mte.gov.br/fat/historico.asp> no dia 20 Julho de 2010)

É possível e nítido percebermos, na citação acima, que o FAT, a rigor, não se destinava, pelo menos não diretamente, ao financiamento de cursos de capacitação. Apenas e somente se tais cursos fossem encampados por uma estratégia mais ampla de recolocação profissional, o que não era o caso do Dragão do Mar, que visava à inserção no mercado criativo/cultura, e não recolocação. Essa é apenas uma das idiosincrasias que o projeto do IDM apresentava e que, durante a gestão do PSDB no

governo estadual, foram eficientemente contornadas em prol o funcionamento da ação. No entanto, no governo seguinte, algumas peças começaram a não se encaixar. Mas isso é assunto para o próximo tópico.

#### 4.0 O DRAGÃO FALA

Não existe pista melhor para entendermos o que de fato houve do que pelas “palavras” do “próprio” Dragão, de modo que transcrevo e comento abaixo quase na íntegra o texto inicial contido em todas as apostilas de todos os módulos do curso que frequentávamos. Impresso na primeira página de cada uma delas era uma maneira de difundir e explicar a ação da qual participava. O texto é ainda mais interessante quando percebemos que poucos anos após o encerramento da Escola, praticamente não havia documentos à disposição que contassem essa história. Vamos a ele:

Criado em agosto de 1996 pela Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, o Instituto Dragão do Mar é a primeira escola do Brasil destinada a formar profissionais em todas as linguagens artísticas. Sua missão é formar e aperfeiçoar recursos humanos para o mundo da Arte e da Cultura, através da construção criativa do conhecimento, contribuindo para o exercício da cidadania, a realização humana, a valorização da Cultura regional e para o desenvolvimento do mercado de produtos e serviços artísticos-culturais. A proposta pedagógica do Instituto Dragão do Mar está comprometida com uma qualificação profissional capaz de proporcionar aos seus alunos a competência necessária para a mobilização de conhecimentos e informações, ao exercício da reflexão crítica, à capacidade de avaliar, discernir e tomar decisões, individualmente e com uma equipe de trabalho. [...] (CEARÁ, Secretaria de Cultura, 2001) (grifo meu)

É possível percebermos no texto certa amplitude e prepotência de objetivos, ao afirmar que a Escola destinada a formar profissionais em “todas” as linguagens artísticas. Como foi demonstrado no “lado A” deste trabalho, a arte está em permanente mutação, de modo que novas linguagens artísticas estão sempre aparecendo. O texto se refere, portanto, às linguagens artísticas já “estabelecidas”. Ainda assim, ele deixava a desejar em áreas como a música, por exemplo. Não existia um “Colégio de Música” aos moldes dos outros colégios que havia como o de Dança, o de Direção ou o de Realização. Tal grandiloquência se justificaria na medida em que se trata de um texto de apresentação e também de propaganda política do Instituto.

Também é possível perceber no texto que a reflexão crítica articulada ao conhecimento técnico, na proposta pedagógica, é propagandeada como um ponto

determinante na formação do profissional. Ou seja: havia certa preocupação com o mercado, sim. Mas não uma preocupação “cega” de modo a formar profissionais que obedecessem copiosamente e passivamente às regras “mercadológicas” da economia criativa, porém, uma conscientização dessas regras juntamente com a possibilidade de modificação deste próprio mercado numa atitude ativa frente ao mercado cultural. Exemplo disso é que um dos professores do Colégio de Direção Teatral foi José Celso Martinez Corrêa, dramaturgo, encenador, diretor e autor teatral precursor do tropicalismo no teatro, considerado uma espécie de ícone da contracultura brasileira e um dos principais nomes do teatro nacional. Zé Celso permanece vivendo até hoje unicamente do fazer teatral sem necessariamente respeitar as “regras” mercadológicas que se impõem a um teatro mais “comercial” e palatável, trabalhando sempre com montagens polêmicas, no limite do experimentalismo.

Outros aspectos relevantes são mencionados, ainda, pelo texto analisado:

Constituído com base em três eixos – capacitação, produção e difusão- as ações do Instituto Dragão do Mar são desenvolvidas em quatro Centros de Estudos que atuam nos níveis básico, técnico e tecnológico, articulados a outras estruturas de apoio à produção cultural (Bureau de Cinema e Vídeo e Bureau de Artes Cênicas) e espaços de divulgação (Festivais de cinema, dança e teatro). Coerente com sua proposta pedagógica e com o conjunto de diretrizes que vêm sendo formuladas para a estruturação de uma rede nacional de educação profissional, o ensino ministrado nos diversos cursos que integram os Centros de Estudos do IDM é organizado de forma modular, proporcionando maior flexibilidade aos usuários e, ao mesmo tempo, contribuindo para adequações e renovações segundo as demandas vindas de todo o estado, sempre em sintonia com as mutáveis necessidades do mundo do trabalho, especialmente as que se referem ao setor artístico-cultural. (CEARÁ, Secretaria de Cultura, 2001)

Novamente a política de três eixos aparece aqui. De fato, o mérito central da Escola era o de destacar três processos, três instâncias, os três eixos nos quais se estruturam o desenvolvimento de uma economia de produtos de valor simbólico, econômico e cultural. No entanto, o terceiro “pé” dessa política, a difusão, sempre foi deficitária e relativamente incipiente (como poderemos ver adiante) se comparado aos outros eixos de formação e produção. Neste trecho também são mencionadas diretrizes, necessidades de mercado e propostas pedagógicas e ainda de uma “rede nacional de educação profissional”. No entanto, com todas essas preocupações, os cursos não eram reconhecidos pelo MEC. O que foi outra grande falha em relação aos alunos, como é referido por Cláudia Leitão:

Como não existia o Dragão (o Instituto), nunca existiu o Dragão, ele não certificava. Aí tem uma pergunta, porque aí precisa certificado! Não é importante só estudar não! É muito renascentista esse negócio, aí! ‘Certificado é besteira!’ Eu não acho que é besteira não, eu não acho! Porque o mundo em que a gente vive é o mundo que tem currículo, que tem seleção, em que você coloca no currículo *lattes* o que você fez na sua vida. Aí eu vou prum negócio, estudo... Aí eu digo, ‘eu estudei dois anos de *design* com os melhores professores cubanos, né? Espanhóis...’, tu sabe que aquilo ali era *hi-tec*.

**É... O meu curso de cinema que fiz lá tem 840 horas-aula...**

É muita hora, é quase uma graduação! É um curso tecnológico. Faça a comparação de um curso tecnológico hoje, de dois anos, com a carga horária que você teve. Mas não tinha um papel! Então, assim, tudo, de um lado generoso, excessivo, né e ao mesmo tempo sem base, sem existência, sem certificação, sem pesquisa de mercado... Vários erros no projeto do Paulo. Brilhante Paulo Linhares: pensou uma escola... Que ninguém pensou antes! Visão total do potencial criativo do Ceará, mas em cima de um mito falso, como todos os bons mitos. Não existia pólo de cinema no Ceará! Né? Não existia. Existe um sol, que nem brilha mais o ano inteiro, mas existe um sol e uma vontade de se criar uma escola. (LEITÃO, ex-secretária de cultura do estado do Ceará, Outubro de 2009)

Sobre a certificação reconhecida pelo MEC (pois havia certificados de papel semelhantes a um diploma com detalhes sobre grade curricular e carga horária no verso) Silas, em entrevista concedida em Maio de 2009, afirma que “Os cursos eram cursos livres, portanto, não eram reconhecidos pelo MEC. Nós iniciamos o processo de reconhecimento, mas nunca chegamos lá.”

Ainda no texto de apresentação, outro aspecto interessante é o que diz respeito à estrutura modular dos cursos. De acordo com Silas de Paula:

Porque o Instituto foi montado, na realidade, muito em cima dos *colleges* americanos. A ideia básica era dos *colleges* americanos.

**Interessante, porque só ouço falar do modelo cubano! A questão a formação profissional é uma questão muito cara ao modelo neoliberal, porque temos FHC no Planalto...**

E o Paulo Renato no ministério da Educação! (*risos*) Veja bem, você vai ter na escola de audiovisual, um processo pedagógico com base na escola de Cuba, é a primeira ideia tanto do Orlando quanto do Capovilla... Mas a estrutura de dois anos é muito em cima dos *colleges* americanos: depois do *high school* você vai para uma escola de dois anos de formação.

**Depois de lá é que você faz uma faculdade...**

Não! Boa parte das pessoas não faz faculdade, todo mundo faz *college*...  
...Não, caso você queira...Caso você queira seguir academicamente...  
Porque o *college* nos Estados Unidos é uma faculdade! A não ser outros cursos que você faz três, quatro anos, mas a todos os cursos dos Estados Unidos... 90% dos cursos, fora Direito, Medicina... alguns cursos que demandam um tempo maior... O Jornalismo nos Estados Unidos é um *college*, são dois anos, só. A maior parte das profissões nos Estados Unidos são consideradas quase um “pós-médio” que era essa coisa que se queria do Instituto, que era a ideia básica do Orlando e do Paulo Linhares.

Que é uma ideia muito boa. É uma ideia muito boa. (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009)

Então tínhamos uma forte inspiração de um modelo norteamericano e ainda a influência, no colégio de Realização, da escola de cinema de Cuba, outra prova de que o IDM existia para além de querelas ideológicas, e ainda, existiu da maneira que conhecemos graças à miscelânea de influências.

Mas o texto ainda diz mais até finalizar da seguinte forma:

Os cursos oferecidos pelo Instituto Dragão do Mar contam com todo material didático e institucional necessário à articulação teoria e prática, atendendo aos padrões pedagógicos necessários ao bom desenvolvimento do processo ensino-aprendizagem; dispõe, ainda, de um corpo docente composto por profissionais de destaque e reconhecimento profissional em âmbito local, nacional e internacional, que participam das ações de Educação Profissional desenvolvidas pelo Instituto Dragão do Mar com o compromisso de socializar seus saberes e experiências. As ações de educação profissional desenvolvidas pelo IDM recebem o financiamento do Plano Estadual de Qualificação – PEQ, com recursos do Fundo de Amparo ao Trabalhador. Em 26 de agosto de 2001, através do Decreto n.º26.360, de 27 de agosto, o Governados do Estado Institucionalizou, no âmbito de Fundação de Teleducação do Ceará – Funtelc, o Programa Estadual de Qualificação Profissional em Arte e Cultura/Instituto Dragão do Mar; com o fim de formar e qualificar profissionais, bem como assegurar sua respectiva certificação. (CEARÁ, Secretaria de Cultura, 2001)

Um fato interessante é que essa apresentação dá a entender que a estrutura do IDM foi planejada. Seu funcionamento foi pensado nos mínimos detalhes. Não se fala mais em pólo de cinema devido ao fato, talvez, de se tentar colocar os “pés no chão”, já que o referido pólo nunca saiu de fato do papel. Ainda nesta entrevista, Silas explicou vários processos ocorridos na gênese do IDM, mostrando como de fato certas coisas ocorreram:

**Tem outra questão interessante também que é o fato de que o Instituto surge para poder dar vazão à idéia do pólo cinematográfico. Paralelamente ao Instituto, existia alguma outra iniciativa sendo feita para a realização disso, desse pólo, que você saiba?**

Sim, se tentou na época e não deu certo. E isso tem algumas pessoas que você pode conversar melhor [...] Mas de qualquer jeito, veja bem, havia a discussão do pólo de cinema. Estrutura básica de formação do que seria o pólo de cinema, o que se percebeu nesse processo, isso... Era pra ser montado aqui um laboratório... Para trabalhar película e o diabo a quatro, um visão bastante equivocada, porque o digital já tava entrando direto. E película é até hoje é meio complicado. E qual o mercado que teria? Uma coisa que considero prospecção para um laboratório aqui é porque não tinha demanda. Você montar um laboratório de audiovisual e qual seria a

demanda? Não teria. **Laboratório de Revelação só tem no Rio, se não me engano, né? O Rio e...**

São Paulo, Rio e agora no Rio Grande do Sul, que pega o sul do país e parte da Argentina, a parte sul da América Latina. Aí tem mercado de revelação, mas aqui no Nordeste, não. [...] Não tinha a menor possibilidade de existir. E foi dado o recurso, pra montar esse laboratório, só que nunca funcionou. E isso foi um problema sério. É até um desvio esse processo. O pólo de cinema entra em xeque, não que ele deixe de existir, mas vamos trabalhar a formação... Não só em audiovisual, mas em outras áreas, né? Foi então que foi criado o Colégio de Dança que não tava previsto no projeto original, o Colégio de Dança foi uma pressão do pessoal do fórum de dança, da época, do grupo de pessoas que trabalhava com dança em cima do Nilton Almeida e ele resolveu abrir o Colégio de Dança, porque o Colégio de Dança que não era um projeto do Instituto no início. (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009)

A questão de mercado e da própria falta de planejamento do IDM foi um dos pontos abordados por Cláudia Leitão em entrevista. Aliás, a falta de planejamento era tanta que o IDM, como já foi dito, nunca teve personalidade jurídica, conforme aprofundarei mais a diante.

Pouco tempo depois de encerradas as atividades, na gestão de Cláudia Leitão, comecei a trabalhar no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura que, apesar do nome, tinha pouca ligação com o IDM. Devido a isto, muitas confusões eram feitas sobre a identidade dos dois, como veremos adiante. Na época, no ano de 2003, todos os certificados e documentos de cursos da antiga sede foram parar no Centro Dragão do Mar, mais especificamente no setor de Capacitação, criado por Cláudia Leitão, na tentativa de suprir a oferta de cursos nas áreas de cultura, e por lá ficaram por alguns meses. Nesse período, existia ainda certo desconforto sobre o encerramento das atividades do Instituto, como se houvesse irrompido certo vazio cultural, ou ainda, um vazio político na cultura.

O fato é que sempre existiu muita paixão dos alunos pelo IDM, provavelmente por seu aspecto pioneiro que antecedeu diversas faculdades e cursos técnicos de arte no Estado. Não tínhamos certeza se haveria vida após o IDM, ou seja, se havia ou não um mercado de arte pronto para absorver produtores, consultores culturais, atores, diretores, dançarinos, coreógrafos, *designers*, realizadores, técnicos de som, iluminadores, câmeras, dramaturgos, *chefs* e gastrônomos. Também pouco se sabe hoje, e na época menos ainda, a respeito do que era de fato o Instituto na prática. Não se tinha noção de seus amparos legais nem era muito explícita a questão do financiamento,

se era exclusivo do FAT ou se haviam outras fontes. E ao final de tudo, para os alunos, ficava a pergunta passional nostálgica: se ele era mesmo tão “perfeito”, por que fechou?

#### 4.1 PEQUENAS ELUCIDAÇÕES

Como expús anteriormente, a política cultural cearense, no período analisado por este estudo, se estruturava em três eixos. Em sua pesquisa sobre a formação em arte e cultura na Secult, Silas de Paula explica que dentro do IDM esses eixos – de produção, difusão e formação - eram “desenvolvidos por meio de centros de estudos atuando nos níveis básico técnico e tecnológico, articulados a outras estruturas de apoio à produção e espaços de divulgação (festivais de cinema, teatro e dança)” (PAULA, 2006, p. 44).

Embora oficialmente existisse a ação do IDM nos três eixos, na prática, muito pouco se via de produção, limitada aos espetáculos das turmas de artes cênicas do colégio de Dança e de Direção, que eram abertos ao público e ocorriam nos momentos de conclusão das turmas. Pouquíssima produção foi feita que tenha sido disponibilizada ao público pelo colégio<sup>39</sup> de Realização e pelo colégio de *Design* e muito pouco havia de divulgação / difusão. Os espetáculos de dança e teatro, por exemplo, não tinham nem estratégia nem ação de circulação. Apesar de que isso foi tentado algumas poucas vezes como demonstro a seguir:

De acordo com Rogério Mesquita, historiador de teatro com ênfase no teatro cearense, ator e produtor do grupo Bagaceira em depoimento concedido:

As peças do Colégio de Direção cumpriam temporadas de um a 3 meses, dentro de um cronograma estipulado pela coordenação do curso. O que foi muito comum foram alguns grupos adotarem as peças em seus repertórios, independente do CDT, como *Rosa Escarlata*, pela Cia Lua, *Retalho*, *Rebotalho* pela Trupe Caba de Chegar ou *Mulheres de Lorca* pela Palmas Produções. Infelizmente poucas peças viajaram. Sei que o *Retalho (Retalho Rebotalho)* fez temporada em Maceió e *Mulheres de Lorca* a Palmas Produções apresentou em alguns festivais do estado. A montagem de *Eles Não Usam Black Tie*, foi apresentada no Cariri, como CDT (Colégio de Direção Teatral). (Depoimento, Maio de 2010)

A produção no IDM também não era muito vasta, diria até incipiente, restringindo-se na maioria das vezes aos trabalhos de conclusão de curso dos alunos.

---

<sup>39</sup> Os colégios eram com se designavam os diversos cursos do IDM divididos por áreas de conhecimento. Existiam 6 colégios: Realização, Direção, Dança, Dramaturgia, Gastronomia, *Design* que correspondiam aos cursos de longa duração. Os cursos de duração menor não eram considerados colégios, embora, dependendo da área, se vinculassem a um ou outro, ou diretamente ao IDM. Mais adiante eles são descritos com maior detalhe.

Na minha turma, por exemplo, de cerca de vinte alunos, apenas três tiveram oportunidade de realizar, mediante acordo informal com o diretor da Instituição da época, Silas de Paula, um curta metragem de conclusão de curso com a verba de mil reais: Neil Armstrong, que realizou *Cobra Engolindo Cobra*, complementou o orçamento com verba própria, Luiz Cláudio Braga, cujo curta não conseguiu confirmar se foi ou não realizado de fato e eu, Nílbio Thé, com *Cara ou Coroa*. Um quarto aluno, Aldo Anísio, também tentou conseguir verba, mas não logrou êxito. Na época, o que soube é que ele não estava na lista endereçada a Silas de Paula, via Émerson Maranhão, nosso colega de turma e também assessor de imprensa do IDM no período. Não soube na época, e tampouco consegui descobrir hoje, qual foi o critério de escolha dos alunos para que pudessem realizar seus trabalhos de conclusão em nossa turma, a última do Colégio de Realização. A produção, de fato, só entrou na agenda das políticas culturais com o lançamento dos editais (Edital Prêmio Ceará de Cinema & Vídeo lançado no segundo semestre de 2001 e o Edital das Artes, lançado no início da gestão de Cláudia Leitão, na Secretaria de Cultura) com prêmios em dinheiro para a produção de projetos em áreas diversas da arte e da cultura e que se somaram às leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal (como a citada Lei Jereissati).

A despeito, no entanto, da difusão e da produção, a grande área de atuação do IDM era, de fato, a formação profissional, ou seja, a educação técnica. Importante destacarmos que existem três níveis de educação profissional (também chamada informal e genericamente de educação técnica, o que gera mais confusão ainda): básico, técnico e tecnológico. Existem diferenças essenciais entre esses, níveis, embora alguns dos termos sejam parecidos. Segundo Durães:

Entender o significado destas duas expressões não é tarefa fácil, suas próprias estruturas, que unem a palavra *educação*, (que, por si só, já carrega tanta cultura, significados e paradigmas), às palavras *técnica* e *tecnologia*, já expressam a complexidade e a multiplicidade de seus significados. (2009, p 163)

No entanto, para esclarecermos a discussão e também para definirmos definitivamente essas diferenças, cito decreto do Conselho Nacional de Educação que atualiza diretrizes para o Ensino Médio e para a Educação Profissional Técnica de Nível Médio:

Art. 3º A nomenclatura dos cursos e programas de Educação Profissional passará a ser atualizada nos seguintes termos:  
I. 'Educação Profissional de nível básico' passa a denominar-se 'formação inicial e continuada de trabalhadores';  
II. 'Educação Profissional de nível técnico' passa a denominar-se 'Educação Profissional Técnica de nível médio';  
III. 'Educação Profissional de nível tecnológico' passa a denominar-se 'Educação Profissional Tecnológica, de graduação e de pós-graduação'." (Brasil, 2005, p. 01).

A educação profissional de formação inicial é a educação de nível básico e pode ser ofertada e direcionada a pessoas de qualquer nível de instrução ou escolaridade, podendo ser ministrada por qualquer tipo de estabelecimento de ensino. Não chega, muitas vezes a um ano de duração.

Já a educação de nível técnico equivale ao ensino médio, antigo segundo grau, podendo ser ministrada a alunos que estejam cursando o ensino médio ou que já o tenham concluído. Desde que tenha sido autorizado por órgãos competentes, como as secretarias estaduais de educação, os cursos técnicos podem ser realizados por quaisquer instituições de ensino. Normalmente, tais instituições já ministram o Ensino Médio e optam por também ofertarem uma variação do mesmo, no caso um curso profissionalizante de nível técnico. Cursos assim duram em média dois anos, e muitas instituições dão aos seus alunos a opção de concluído o primeiro ano de ensino, optar para, a partir do segundo e com continuidade no terceiro e último anos de estudo, fazer um curso profissionalizante.

O último nível, o tecnológico, refere-se a cursos profissionalizantes de nível de terceiro grau (faculdade ou universidade), sendo eles equivalentes a uma graduação, embora outros possam ainda ser feitos em nível de pós-graduação. Cursos tecnológicos só podem ser ministrados por instituições de ensino de graduação e pós-graduação autorizadas e posteriormente reconhecidas pelo MEC. Duram de três a três anos e meio.

Ou seja, dos três níveis, o IDM tinha cursos nos dois primeiros níveis e nunca, de acordo com as novas regulamentações, ofereceu cursos tecnológicos que só podem ser oferecidos por instituições de ensino superior por se caracterizarem como cursos de graduação ou de pós-graduação o que, claramente, não era o caso do IDM.

## **4.2 AS ATIVIDADES DRACONIANAS E SEUS PORMENORES**

Inicialmente, o IDM atuou em cinco áreas divididas em quatro centros: *Design*, Audiovisual, Teatro e Dança (esses dois correspondentes ao centro de Artes Cênicas, localizado no Theatro José de Alencar – TJA - separado dos demais que se concentravam no prédio utilizado como sede do Instituto) e o centro de estudos em Dramaturgia, que se relacionava tanto com o Audiovisual como com o Teatro. Cada área oferecia cursos livres de curta duração e um “colégio”. Um exemplo de cursos introdutórios é o de Princípios Básicos de Teatro, que já existia antes do IDM, mas passou a integrá-lo após sua criação, e continua a existir nos dias de hoje, mesmo com a extinção do Instituto, com aulas pela manhã no anexo do Theatro José de Alencar. Já os “colégios” referiam-se aos cursos de longa duração (de um a três anos), com caráter técnico/profissionalizante. Dessa forma, havia: o Colégio de Direção (Teatro), o Colégio de Interpretação (dentro do Colégio de Direção, sendo uma espécie de segunda habilitação), o Colégio de Dança, o Colégio de Realização (Audiovisual), o Colégio de Dramaturgia e o Colégio de já quase no final das atividades<sup>40</sup>, em 2001 foi incluído, o Núcleo de Gastronomia, também como um “colégio” próprio visando a atender a um desejo pessoal do então governador Tasso Jereissati:

A única coisa que o Tasso interferiu mesmo foi ligar pra, não ligar pra mim, foi dar uma ordem pro Nilton que ele queria um centro de gastronomia. Isso foi decisão dele, não foi ideia do Nilton, não foi de ninguém. Foi o Tasso que resolveu. Ele ligou e disse “quero uma escola de gastronomia, e quero uma escola de gastronomia do nível do *Cordon Bleu*<sup>41</sup> em Paris!” O bicho é doido! A gente falava com ele, ele é que não falava com a gente! (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009)

Os “colégios” tinham duração variada. O Colégio de Direção Teatral (CDT), por exemplo, era um dos mais longos, com dois anos e meio de curso. O CDT tinha na verdade duas turmas, cada uma com uma habilitação (interpretação e direção teatral, apesar do nome enfatizar apenas a direção), de modo havia dois tipos de alunos: os alunos-atores e os alunos-diretores. Os dois grupos de alunos tinham diversos módulos em comum que formavam uma mesma base teórico-prática para ambos, mas tinham cada um suas especificidades responsáveis por diferenciar a formação profissional de cada um. Ao final do curso, os alunos-diretores montavam espetáculos de conclusão que eram encenados pelos alunos-atores. Alguns desses espetáculos eram

---

<sup>41</sup> Famosa escola de gastronomia na França que ironicamente é mais conhecida fora do país que dentro. *Cordon Bleu* é o nome de um prato muito popular na França que consiste em filé de peito de frango empanado recheado com queijo, presunto e, em alguns casos, ervas.

escritos por alunos do colégio de dramaturgia. Suas aulas ocorriam à noite, nas salas do anexo do TJA.

O Colégio de Dança tinha duração de um ano para o aprendizado básico onde se formavam exclusivamente bailarinos em curso com uma carga horária de 919 horas-aula. O segundo ano do curso permitia um direcionamento mais específico para a dança, um tipo de especialização técnica. Neste segundo ano, ao todo, eram oferecidas cinco opções que os bailarinos formados no primeiro ano podiam escolher: Ensaiadores, que direcionava os alunos para a montagem de um espetáculo ao final do Curso; Criação Coreográfica, que capacitava bailarinos para serem também criadores de espetáculos e de experimentações estéticas, o interessante desta opção é que se tratava de um curso aberto para profissionais que não haviam sido formados pelo IDM; Formação de Formadores, para bailarinos já atuantes no mercado (também nesta modalidade os alunos poderiam ser formados ou não pelo IDM) e que propunha novas reflexões e caminhos para o ensino da dança; Assistente de Coreografia, destinado a alunos do IDM que ainda não haviam se formado bailarinos e que desejavam atuar, não necessariamente dançando, mas criando e coreografando este último não exigia o término das disciplinas que seriam exclusivas do primeiro ano, apenas uma transferência de curso. Todos esses cursos de “especialização técnica” tinham mais 919 horas aula, de modo que um aluno que cursasse o primeiro ano como aluno-bailarino e cursasse um segundo ano com um desses objetivos, cursaria literalmente o dobro de horas que inicialmente planejara. Além desses cursos, com mesma carga do curso de formação de bailarinos, houve também um curso complementar extra, de 20 horas-aula, de Didática para o Ensino da Dança, destinado aos alunos que haviam concluído o curso de formadores. Suas aulas aconteciam pela manhã no anexo do TJA.

O Colégio de *Design* era o maior curso do IDM. Era o único que durava três anos – apesar de inicialmente ter sido pensado para apenas dois – divididos da seguinte forma: no primeiro ano, estudava-se *design* gráfico focado na parte impressa (cartazes, revistas, panfletos, jornais, livros...), no segundo, a parte de produtos (embalagens, luminárias, móveis, enfim, toda a parte tridimensional. Houve inclusive um aluno que projetou um macarrão como trabalho de conclusão de curso) e, no terceiro e último ano, *web design* (para internet e ambientes virtuais). Por ter uma aplicação extremamente prática, uma vez que o *design*, em certa medida, não passa da aplicação focada e específica de técnicas e recursos em artes visuais, tratou-se do Colégio que teve a maior absorção de seus alunos pelo mercado, de acordo com uma pesquisa

realizada pela Funtelc e publicada por Silas de Paula (2006, P. 62). Os cartazes dos espetáculos do CDT eram realizados por alunos do Colégio de *Design*.

De acordo com referida pesquisa, 10,8% trabalhavam em empregos fixos, assim distribuídos: 2,70% em *Shopping Centers*, 2,70% em Empresas de Comunicação (Jornais e Agências), 2,70% em Instituições Bancárias, 2,70% em Indústrias de Embalagens.

Os demais ex-alunos ficaram distribuídos da seguinte forma: 18,91% montaram sua própria empresa de *Design*; 32,43% atuam na prestação autônoma de serviços (o que não necessariamente significa estabilidade financeira e profissional); 24,32% estavam na época da pesquisa (Janeiro de 2001) montando sua própria empresa através da Incubadora de Projetos de *Design* do IDM; 2,70% saíram do Estado do Ceará.

Como citado na pesquisa, havia uma Incubadora de Projetos de *Design* no próprio IDM que possibilitou que quase um quarto dos alunos montasse sua própria empresa de *design*, enquanto pouco mais do que isso passou a atuar no mercado de forma autônoma ou assalariada. Sintomático percebermos que foi o único curso que gerou pesquisa de alocação de mão-de-obra egressa de suas salas de aula. Este aspecto talvez seja pelo fato de ser esse Colégio o que tinha a maior quantidade de alunos, pois ocorria em dois horários: manhã e tarde. Pela manhã, o curso era pago (o único curso pago de todo o IDM) e à tarde, era gratuito, posto que os estudantes tinham os gastos cobertos pelo FAT. Um concorrido teste era realizado no início do ano visando a selecionar, justamente, quem seriam os bolsistas e quem seriam os alunos pagantes. Também foi por meio deste Colégio que diversos cursos de artesanato foram oferecidos. Juntamente com artes cênicas, os cursos mais curtos de artesanato eram os mais diversificados e procurados.

De acordo com Wendell Alves, ex-aluno do Colégio de *Design* e atualmente professor da faculdade de Artes Visuais do Ifet-Ce, um de nossos entrevistados, afirmou que

O Dragão ainda é um diferencial no currículo, mas a nova geração não sabe quem ele foi na hora. Sempre que falo no dragão, preciso contextualizar, mostrar como a nossa cidade estava carente de iniciativas do tipo. Sempre ressalto a troca de experiências e a imersão nos módulo semanais que aconteciam no Dragão. Quando digo que tinha aulas com professores cubanos, mexicanos, italianos, a galera vibra. (Depoimento concedido, Maio de 2010)

O Colégio de Dramaturgia também durava um ano, assim como o curso de Formação de Bailarinos do Colégio de Dança e tinha dois focos: o Teatro e o Audiovisual (Cinema, vídeo e TV). Devido ao fato de ser uma área na interseção de duas, alguns alunos chegaram a cursar o Colégio de Realização e o Colégio de Direção depois de terem concluído o curso de dramaturgia. Era um dos Colégios que mais interagiam com os outros devido ao fato de cobrir uma área comum entre o Teatro e o Audiovisual e também por seus alunos interagirem bastante. Tanto que alguns deles conseguiam escrever peças que foram montadas como trabalho de conclusão de curso do Colégio de Direção Teatral. Formou a última turma em 1999, depois não abriu mais vagas.

O Colégio de Realização, que concentrava a área de Audiovisual e emprestava seu nome a todo o projeto do IDM (Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual), teve inicialmente a duração de dois anos. Após uma interrupção de cerca de um ano em suas atividades, durante ano de 2000, cuja causa não me foi possível descobrir, ele retornou em 2001 com a carga horária reduzida pela metade. No entanto, muitos cursos “rápidos” realizados a partir de módulos soltos, foram ofertados ao longo do ano de 2002, quando oficialmente as atividades haviam sido encerradas (a turma do curso técnico da área de audiovisual, de 2001, foi a última turma a se formar, da qual fiz parte). Também muitos módulos do Colégio de Dramaturgia foram integrados ao Colégio de Realização. Daí que houve algum estranhamento por parte de nós, alunos, em relação ao fato de estarmos cursando uma espécie de síntese de dois cursos de dois anos, mas em apenas um único ano. No entanto a empolgação com o curso e com toda a aura (usando aqui um termo benjaminiano) gerada pelas notícias do pólo de cinema era tanta, que nenhum questionamento mais agressivo em relação à possível falta de qualidade ou critério do curso foi feito, embora tenham ocorrido alguns (poucos) embates entre alunos e coordenação, o que faz parte da rotina de qualquer instituição de ensino.

Além dos cursos técnicos, oferecidos em Fortaleza, diversos outros cursos, de carga horária reduzida, divididos em módulos, eram ofertados no interior do Estado. Alguns deles, de menor duração, também eram ofertados na Capital, como cursos de elaboração de projetos culturais e captação de recursos, oficinas de interpretação cinematográfica, cursos básicos de cenografia, cursos na área de gestão cultural, dentre outros. Todavia, os cursos de menor duração, em muitos casos, eram também ofertados em módulos temáticos e complementares, mas com certas falhas que

geravam “desencontros” na formação continuada do aluno, de modo que diversos cursos promovidos pelo Instituto ficaram sem conclusão. Era comum um curso “solto”, como “Desenho Cenográfico I”, por exemplo, parar nele mesmo, deixando os alunos na expectativa da continuidade, aguardando o curso de “Desenho Cenográfico II”, que nunca apareceu.

Caso mais grave foi o do curso de *design*. Como foi dito, o curso passou de dois para três anos. E os alunos, à espera de parte dos módulos necessários à conclusão da carga horária do terceiro ano, ficaram à deriva com o fim do Instituto, só conseguindo terminar o curso depois de muita luta junto à Secretaria de Cultura do Estado, a responsável pelo Instituto.

Questão importante a ser mencionada refere-se à infraestrutura física do IDM. Sua sede muito pequena, localizada num pequeno prédio de dois andares na esquina da rua Tomás Acioly com Osvaldo Cruz, no bairro Dionísio Torres, em Fortaleza, não dispunha de espaço para comportar todos os seus alunos, o que fazia com que estes não se encontrassem e não se conhecessem, o que dificultava bastante o intercâmbio entre áreas e a criação do que potencialmente seria um centro de idéias e criação, mesmo que elas e as parcerias delas decorrentes não surgissem ali, a convivência frutífera entre as especialidades era fator fundamental. O Instituto tinha a fama positiva de conseguir integrar diversas linguagens artísticas, sob um mesmo teto institucional, no entanto, na prática, não havia integração física e pouca integração conceitual. Se pensarmos indústria cultural como um sistema, é importante pensarmos em partes e elementos que se inter-relacionam sob determinada estrutura. O que ocorria era, casualmente, num módulo de Direção Elenco para Cinema, por exemplo, termos alunos tanto do Colégio de Direção, como do Colégio de Realização.

Por ter uma sede pequena, os colégios se espalhavam em dois lugares, como já foi dito. O Teatro José de Alencar abrigava, pela manhã, o Colégio de Dança, e à noite o Colégio de Direção (ou seja, nem mesmo dividindo o mesmo teto havia alguma integração oficial entre alunos e professores dos dois cursos). Já o Colégio de *Design*, que contava com duas turmas, tinha uma interação um pouco maior com o Colégio de Audiovisual, cujas aulas ocorriam durante a tarde e, casualmente, à noite. Isso durante boa parte do Curso, mas não durante todo ele, pois não raro, módulos inteiros aconteciam em outros lugares da Cidade, pois a sede do Instituto não tinha infra-estrutura adequada para diversos tipos de aulas, tanto em termos de equipamentos técnicos como em termos de espaço físico propriamente dito. Assim, ONGs como o

Alpendre<sup>42</sup> e até mesmo instituições privadas como a Unifor<sup>43</sup> forneceram espaço e equipamentos para aulas do Instituto Dragão do Mar. Além disso, havia cursos do Instituto que aconteciam em outros equipamentos estatais, como a TVC (TV Ceará, que assim como o IDM era subordinada à Funtelc) e o MIS, Museu da Imagem e do Som.

No entanto, apesar disso tudo que foi relatado, diversos pontos positivos podem ser destacados na maneira como funcionava o Instituto. Aliás, podemos dizer que existem mais pontos positivos que negativos na experiência do Instituto Dragão do Mar.

O sistema dos cursos, como já foi dito, era modular. O Curso de Realização, por exemplo, tinha módulos de uma, duas, e às vezes três semanas. Ocorria também de virem dois módulos em seqüência com um mesmo professor, totalizando quase um mês de aula com um mesmo especialista, o que possibilitava um maior aprofundamento na matéria.

Conforme já foi exposto, por meio de citação de Silas de Paula (2006), uma parcela considerável dos professores vinha de fora. Senão de outros estados e de outros países realizando um intercâmbio intenso e muito interessante. Interessante porque não só professores vinham de fora, mas também alunos de várias partes do Brasil vinham estudar no Instituto, que na época foi classificado como uma escola inovadora que ficou famosa em boa parte da América Latina.

Quando se capacita profissionais daqui com profissionais de fora é justamente porque aqui não existia, em tese, profissionais capacitados, razão pela qual a grande maioria dos professores vinha de fora.

No entanto, o alto custo de manutenção desse esquema de “importação” de profissionais foi, juntamente com a crescente escassez de recursos, um dos motivos de fechamento da instituição, entre outras motivações, que serão abordados, com mais detalhes, a seguir.

### **4.3 DIAGNÓSTICO(S)**

A ideia que se tem é de que o IDM, após atual investigação do seu funcionamento e das percepções colhidas dos atores sociais que dele fizeram parte na condição de alunos e que hoje estão alocadas no mercado de trabalho, é que o instituto

---

<sup>42</sup> ONG sediada em Fortaleza que trabalha com vídeo, videoarte, videodança e dança, além de promover capacitação técnica em suas áreas de atuação para jovens carentes.

<sup>43</sup> Universidade de Fortaleza, instituição particular de ensino superior, a maior do Estado.

foi, de fato, um projeto exemplar. Todavia, sob a ótica de análise mais acurada e distanciada pelo processo histórico de sua trajetória, seus bastidores revelam fragilidades estruturais, conforme demonstramos a seguir.

Depois de determinado período de funcionamento, alguns cursos foram sendo eliminados, a exemplo do Colégio de Dramaturgia, e outros, como o Colégio de Realização, tiveram sua carga horária reduzida. Não obstante tal redução, parte de sua grade curricular ainda foi fundida com a grade existente no extinto Colégio de Dramaturgia, alterando conteúdo e tempo de duração dos cursos.

Apesar da aparente crise do Instituto, perceptível por parcela dos alunos, meses antes dele encerrar oficialmente suas atividades em 2003, no final de 2002 surge um novo colégio, o de Gastronomia. Aproximadamente no mesmo período, o Colégio de *Design* passa por uma reformulação e tem um terceiro ano acrescentado à sua carga horária. Estes fatos nos levam a concluir que existia certo planejamento de longo e médio prazo na Instituição.

Entretanto, a criação do Curso de Gastronomia, que durou apenas dois módulos, pode evidenciar uma dos problemas mais graves na estrutura modular dos cursos ofertados pelo Instituto, marcado pelas incertezas da continuidade<sup>44</sup>, que pode ser comprovada a partir do contraponto entre declaração emitida por Silas de Paula com a de Cláudia Leitão.

Silas de Paula afirmou que ele e o secretário de cultura na época, Nilton Almeida (que fora subsecretário da gestão de Paulo Linhares), viajaram a Brasília naquele que seria o último ano de atividades do IDM, ano de 2002, com o objetivo de renovarem a verba do FAT, o que segundo Silas foi conseguido com sucesso.

Mas de acordo com Cláudia, que assumiu em 2003, que também viajou a Brasília, desta vez com o governador eleito Lúcio Alcântara:

Todos nós quando entramos na Secretaria, o meu primeiro movimento foi ir para Brasília conversar com o Ministro do Trabalho, atrás do dinheiro do FAT. E aí o ministro olhou e disse assim: 'não, não tem dinheiro do FAT mais não. Não tem e acabou o dinheiro do FAT'. E disse na frente do governador. Eu o governador e o Ministro. (LEITÃO, ex-secretária de cultura do estado do Ceará, Outubro de 2009)

---

<sup>44</sup> Nós começamos a montar uma escola de culinária, a coordenadora era a Mattu, Mattu Macedo. Mas foi só o início porque na realidade foi no último ano, foram dados dois módulos" (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009)

Foi devido a este rompimento na continuidade que o IDM foi fechado. A pergunta é: que tipo de acordo é esse que é desfeito quando se muda de gestão? Uma pergunta que sob determinado ponto de vista não tem resposta, pelo menos não uma resposta inteiramente lógica.

As declarações de Cláudia dão a entender que o IDM foi um projeto ousado, ambicioso e necessário até certo ponto, mas que só funcionou porque encontrou conjuntura adequada, mas sua administração era cheia de vícios. No entanto, o fechamento do IDM não foi algo intencional ou planejado, mas lhe chegou às mãos como um problema de grande envergadura a ser resolvido. Segundo relata,

Eu acho que há um mito que foi construído aí que o Dragão foi engolido, destruído, acabado, que não ficou pedra sobre pedra.

**São seus calos, né?**

É porque isso é uma coisa... não é justo que me seja imputado... Isso é uma grande sacanagem, isso é uma construção inviável, espetaculosa, né, de um projeto belíssimo do Paulo Linhares. Em nenhum momento... não houve reconhecimento da importância, como estou lhe dizendo, é papel do Estado fazer gestão, é fazer formação sim! Eu concordo inteiramente, a importância do Instituto era enorme! [...] Mas honestamente: nós não tínhamos dinheiro para manter aquilo que era mantido pelo FAT. Há um dado, os cursos já haviam parado desde o Nilton Almeida, porque não havia como terminar nem sequer os cursos que estavam funcionando! Acabaram os hotéis, os coordenadores, os professores vindos do mundo todo!... Eu também queria ter sido secretária nesse momento! Secretária na abundância, secretária quando o Ceará é 'o' estado preferido é o sonho de glacê do PSDB, do governador, do Fernando Henrique Cardoso, e daquele que deu nome ao anfiteatro do Dragão do Mar, o ministro Sérgio Mota, que botou o dinheiro do Dragão do Mar todo aqui dentro... Aí é bom, vacas gordas! Fazer gestão quando se tem dinheiro e criar uma coisa, eu acho... veja bem, não estou diminuindo o papel do Paulo, não. Ele era o homem certo na hora certa, ele fez o Dragão do Mar acontecer e o Instituto acontecer. Agora os professores vinham, ficavam em hotel quatro estrelas, tinham um frigobar aberto, com uísque pra beber e assim veio Orlando Senna, veio Capovilla... Eu acho o seguinte, Nílbio, ali era o seguinte, todos tinham assinatura de jornal do Brasil todo... Aquilo era bom, era bacana, fazer com dinheiro ajuda, o Dragão do Mar viveu seu momento glorioso. Mas era de uma certa forma, dentro do contexto político brasileiro, um dragão-balão, fadado ao ar esvaziar e o dragão pousar. (LEITÃO, ex-secretária de cultura do estado do Ceará, Outubro de 2009)

Cláudia Leitão teve uma gestão difícil à frente da Secretaria de Cultura. Difícil porque foi em suas mãos que o IDM acabou. E Igualmente difícil porque a verba destinada à pasta na gestão Lúcio Alcântara era menor que na gestão Tasso Jereissati, algo presente não somente no discurso de Cláudia Leitão, mas também no de Silas. A verba alta permitia, na visão de Leitão, excesso de gastos que gerou uma estrutura administrativa viciada. Além disso, ela alega que não houve nenhuma pesquisa de

mercado que justificasse o estabelecimento de uma política de formação em arte como a do IDM:

Você pode abrir uma escola pra formar a indústria criativa sem carecer mercado? Dá pra fazer uma escola assim? Então o Dragão estava marcado para morrer, porque o Dragão não teve pesquisa para levantar qual o profissional eu tô formando..., Eu vou formar roteirista pra onde, Nílbio? Onde é que o Ceará tem... Aí resultado: eram cursos palacianos, era Carlos Magno e os Doze Pares de França! Cursos Principescos! Eu lembro de minha colega, lá do mestrado em Políticas Públicas, professora Celeste Cordeiro, que era aluna do curso de roteiro, estudando roteiro aqui com quem? Plínio Marcos! Só tinha gente genial! Todo mundo tomando uísque escocês. E quantos alunos tinham em cada curso? Cinco, seis... Isso é política pública, Nílbio? Política pública: Eu posso pegar dinheiro público, do contribuinte, do FAT, de onde quer que ele vinha, de Brasília ou daqui do Ceará... Era de Brasília que vinha, porque o Fernando Henrique mandava, porque o tempo era das vacas gordas, o Ministério do Trabalho tinha dinheiro para formar... Era o Fundo de Amparo ao Trabalhador, trabalhador em todas as áreas. Nós podemos virar um lugar de roteiristas? Ceará é lugar para formar milhares de roteiristas? Nós temos muito cinema aqui, né? Muitos canais independentes, na televisão regional, não temos? . (LEITÃO, ex-secretária de cultura do estado do Ceará, Outubro de 2009)

Em relação à quantidade de alunos, da reta final de sua atuação, de fato em seus últimos 18 meses, havia muito poucos (apesar de haverem bem mais de seis), mas, neste período específico, uma turma de *design* inteira com cerca de quarenta alunos ainda estava por se formar. Mas da sua criação ao seu fechamento um número bem maior de alunos foi formado<sup>45</sup>. No entanto, a hipérbole utilizada por Cláudia Leitão demonstra claramente seu descontentamento com os rumos trilhados pelo Instituto.

Sobre a questão da ausência de mercado, também abordada por ela, em certos aspectos o mercado também pode ser criado a partir da formação dos profissionais que atuarão neste próprio mercado num esquema de retroalimentação. Nesta situação temos que um bom profissional pode hipoteticamente criar por si mesmo determinados mercados a partir de uma estrutura inicial e a partir de seu próprio senso crítico (profissionais “críticos”, aliás, era o que o IDM alegava estar formando). Esta é uma opinião bem parecida com a de Silas que afirma que:

---

<sup>45</sup> De acordo com o livro/levantamento de Silas de Paula publicado pela Secult (2006), os cursos técnicos do IDM atuaram na capacitação (não digo formação pois dá a ideia de conclusão de curso, e da minha própria turma diversos não concluíram o curso) de cerca de 50 alunos colégio de Realização, 35 no de Direção Teatral entre diretores e atores, 104 no de Dança, e por volta de 90 no de *Design* totalizando pelo menos 279 alunos, sem levar em conta os alunos dos cursos básicos promovidos não somente em Fortaleza, mas também no interior do estado do Ceará. A maioria permanece trabalhando na área, embora muitos tenham desistido. Mas Silas, em entrevista concedida em Maio de 2009, disse que é normal, pois a educação deve ser para a vida e não para o emprego, e que o índice de pessoas que trabalha na área em que se formou é muito baixo chegando a 40 ou 50% em áreas como a medicina que demandam mais tempo de formação e cerca de 6% em outros campos do saber.

A relação com a economia é sempre uma consequência. Porque veja bem, a dança melhorou, conseguiu mercado, o *design* conseguiu mercado, nós temos bons *designers* na cidade hoje, à época em que estávamos trabalhando o audiovisual melhorou muito, ganhou prêmio, inclusive, ganhou kikito de ouro... Você cria um mercado determinado com mais competência. Lógico que isso não é uma questão isolada, a formação tem que estar junto com o processo de desenvolvimento do próprio estado. Você vai ter demanda, sim... Lógico que você pode incitar demanda, construir esse processo de alguma maneira, mas... A quantidade de trabalho que existia e a organização, mesmo no audiovisual, no *design* e na dança, era muito maior na época do Instituto - e portanto tinha mais emprego, mais produção - que depois que o Instituto morreu. Então isso de alguma forma, por menor que seja naquele momento, tem relação muito forte com a economia. Mas é lógico que isso vai depender de outras questões que são mais complexas que é o próprio desenvolvimento econômico do estado. Faz parte de um conjunto maior essa relação, a questão da cultura. E tem uma discussão séria em cima disso: economia da cultura dá uma briga danada essa discussão. (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009)

De fato, é um conjunto bem maior essa questão entre cultura e economia. Tanto é que o mercado cearense de cultura, em diversas áreas, ainda é bem pouco desenvolvido<sup>46</sup>. E um verdadeiro mercado não pode se estruturar apenas em cima de uma iniciativa como era o IDM, mas sim de várias outras questões que agem em conjunto para sua consolidação.

Mas a questão é que por mais justificativas que Leitão dê, mesmo justificativas consistentes e plausíveis, o IDM foi um projeto muito popular até hoje. Não é difícil abrir os cadernos de cultura dos jornais cearenses e encontrar uma ou outra menção a ele, e ao que ele representou.

Semanalmente (eventualmente a cada quinze dias) preenchíamos formulários para o FAT para nos cadastrarmos para os cursos. Isso mostra que o FAT não era destinado ao financiamento de cursos de longa duração, e sim, cursos básicos. O que se conclui facilmente é que os colégios eram, cada qual, um conjunto específico de pequenos cursos, que, como módulos, formavam o curso técnico de longa duração. E tais formulários eram preenchidos sob rigorosa atenção da Coordenação, pois cada erro poderia inviabilizar recursos. Como Silas da Paula afirmou, o primeiro semestre do IDM era financiado pelo Estado e apenas no segundo entrava a verba do FAT. Era justamente nesse período que os formulários aumentavam. A impressão, mesmo com a confirmação oficial de Silas Paula de que o IDM já havia sido concebido em estrutura

---

<sup>46</sup> Em termos de aparatos de indústria cultural temos pouquíssima representação nacional: poucos programas de TV em grade de programação nacional, não existe circulação boa de publicações cearenses e diversas outras questões constatáveis mesmo ao senso comum.

modular, é da seguinte incerteza: o financiamento do FAT obrigou o estabelecimento da estrutura pedagógica em módulos, ou a estrutura em módulos permitiu o financiamento do FAT? Realmente deduzo que na contramão do discurso oficial, em que o financiamento do FAT veio após a estruturação em módulos dos cursos, o que ocorreu foi, de fato, uma via de mão dupla que não pode ser desconsiderada, de modo que os cursos do IDM foram pensados em módulos já visando o financiamento do Fundo de Amparo ao Trabalhador que se apresentava como praticamente a única fonte viável de financiamento do projeto na época, mesmo gerando algumas idiossincrasias devido ao fato do FAT não estar sendo utilizado da maneira como deveria como mostro a seguir.

Se por algum motivo, como uma indisponibilidade de viagem de um professor, determinado módulo tivesse que mudar de data, por exemplo, tal informação não era repassada ao FAT, e tínhamos que preencher o formulário como se nada tivesse acontecido. Um exemplo: o professor de Trilha Sonora e Musicalização não pôde viajar no período previsto e a coordenação sempre muito eficiente em resolver problemas do tipo, resolveu conversar com um dos professores de Animação para que ele mudasse a data de sua oficina para que não ficássemos sem aula. Então preenchíamos nosso tradicional formulário como se o próximo curso/módulo fosse o de Trilha Sonora e Musicalização para Audiovisual, quando na verdade, por razões diversas, o Curso foi o de Animação 2d. Constata-se, portanto, que existia certo “malabarismo” para usar a verba advinda do FAT, pois existiam regras específicas que sempre pareciam muito complicadas para o IDM. Mesmo porque o dinheiro do FAT era destinado ao financiamento de cursos de curta duração de recolocação profissional e os colégios eram cursos de formação profissional e de longa duração. Oficialmente, no entanto, cada colégio era composto por um conjunto de cursos de curta duração, que seriam justamente os módulos.

O que chegava sempre até nós alunos era que a verba era exclusiva do FAT, todavia, em entrevista, Silas de Paula, o último diretor do IDM afirmou, quando questionei sobre o fato, alegado por Cláudia Leitão, de que o IDM foi fechado pelo motivo de que não se sustentava:

Querer que toda escola pública seja auto-sustentável é a coisa mais absurda que existe na vida! Isso é educação! (enfático) É papel do Estado! Não é uma empresa para ser auto-sustentável. É uma escola! É uma decisão política de fechar, porque veja bem, o que é que nós tínhamos antes: tinha o dinheiro do Estado no começo do semestre, no segundo semestre tinha o dinheiro do... Do...

### **Não era do FAT?**

Não. Primeiro semestre era o dinheiro do Estado, recursos da secretaria de cultura ou de projetos e tal. E no segundo semestre o Instituto era financiado pelo FAT. Todas as ações eram financiadas pelo FAT. Na realidade, o FAT entra em crise, né, com o final da primeira gestão [...]. Quando o Lula assumiu, o FAT entrou em xeque. Foi colocado em xeque porque existiam absurdos enormes com relação ao FAT. E o próprio PT sabia disso porque ele tirava dinheiro do FAT e sabia das [...] merdas que eles tinham ali dentro, recursos que iam para uma coisa e não eram utilizados para aquela finalidade. Mas o que a gente fazia no Instituto: o dinheiro que vinha do FAT para formação era feito pra ser da formação. [...] Quando o FAT começou a ser rediscutido, cortaram o financiamento do FAT. [...] Quando a Cláudia e o Lúcio assumiram o governo, ela como secretária, o Lúcio como governador, não tinha mais naquele momento, pelo menos em curto prazo, o recurso do FAT. Então ela disse que não tem dinheiro pro Instituto? É uma instituição pública, não pode! Então? Quer dizer que tu vai fechar as escolas públicas todas porque elas não são autossustentáveis? Qual escola que é autossustentável? A não ser uma escola como a Unifor, que é privada, porque as escolas públicas não têm que ser autossustentáveis, não. (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009)

Nessas circunstâncias, aspecto interessante a ser destacado sobre o IDM é que ele nunca teve identidade jurídica, o que faz com que ele oficialmente nunca tenha existido. Ele recebia recursos via Funtelc, Fundação de Teleducação do Ceará, assim como a TVC. O prédio onde ele havia se instalado pertencia à Funtelc. Cláudia Leitão considera esse fato essencial para o entendimento de seu próprio fim:

Eu acho que ele não morreu porque ele não nasceu. A minha hipótese é que ele não morreu porque não nasceu. Não nasceu no sentido institucional, Num sentido fundamental, para qualquer instituição, que é o sentido jurídico. Há uma questão clara, porque, primeiro, o projeto do Instituto é ambicioso no bom sentido da palavra, porque ele parte também de um mito. [...] Por que o Paulo não protegeu esse diabo desse Instituto? Aí você diz: 'Ah! Você ta sendo legalista, se não existe lei não existe?' Existe!, mas existe numa imensa fragilidade! Existe dependendo do dinheiro que tem, existe dependendo das condições políticas... Quando você quer que uma coisa dure o que você faz? Uma lei! [...] A lei é uma grande garantia! [...] Você não pode fazer um trabalho só sociológico, porque o Dragão não existe, é por isso que eu digo, o Dragão não morreu porque o Dragão não nasceu... no plano jurídico! Qual é a força de uma instituição? Porque no Brasil é tão louco... No Brasil tudo é muito frágil! E eu penso que a questão do Dragão do Mar passa por uma imensa fragilidade... Assim, uma visão empreendedora que compreendia a necessidade de se trabalhar essa formação na área das indústrias criativas, né? Agora dizer que o Ceará era um pólo de cinema, isso é um mito, também né!? Pelo amor de deus! Vamos falar dos mitos, porque senão a gente fica só reafirmando... [...] primeiro tu inventa que o Ceará é um pólo de cinema, depois tu cria uma escola que vai na verdade legitimar esse pólo, e aí os toda errada, quando eles diziam milhares de alunos era o mesmo aluno fazendo não sei quantos cursos. Tem que meter o pau nos

detalhes. Tem muito mito, muita história mal contada! É muito fácil! Tome cuidado para você não cair no senso comum do jornal *O Povo*. Não virar uma jornalista do jornal *O Povo*, que bota lá 'Mataram o Dragão!, Acabaram com o Dragão! O Dragão era ótimo, nós matamos!' É muito simples analisar assim,! Bote complexidade no Dragão do Mar. O Dragão existiu? Primeira pergunta! Não! Uma escola precisa ser criada! Com lei! Com garantias institucionais. Ele existiu? NÃO! Ele foi um ato voluntarista, empreendedor, genial!, do Paulo Linhares! Mas no entanto ele não tinha nenhuma base jurídica - institucional... Aí dizer que eu matei uma coisa que nunca existiu... Por quê? [...] Uma lei diz assim tantos por cento do orçamento é pra isso, o Dragão do Mar (o Centro Cultural, não o Instituto) tem um contrato de gestão, vai entender o que é um contrato de gestão! Tem um dinheiro que bem ou mal está estrebuchando [...] eles tem que dar para o Dragão do Mar, senão fecha as portas... (LEITÃO, ex-secretária de cultura do governo do estado do Ceará, Outubro de 2009)

De fato, a ausência de personalidade jurídica dificulta e muito seus processos. Alguns defensores do IDM se irritam com essa questão. Mas como disse, o Instituto era uma iniciativa muito popular, de modo que quando ele acabou, diversas críticas caíram sobre a nova secretária. Um dado interessante é que ao longo de toda a entrevista, Leitão me alertou para que não agisse como um jornalista do jornal *O Povo*. Émerson Maranhão, jornalista do referido jornal, era um de meus colegas de turma e foi também, durante parte de nosso curso, assessor de imprensa do próprio IDM, o que justificaria uma ligação entre o desafeto criado entre Leitão e boa parte a imprensa cearense.

Outro ponto alegado pela entrevistada é o de que o Ceará não era um pólo de Roteiristas. Mas não era um pólo (e ainda não é), por vários motivos, inclusive pelo fato de não existirem roteiristas aqui. O estilo de gestão de Cláudia se revela, portanto radicalmente diferente dos estilos de Nilton Almeida e Paulo Linhares no tocante à formação profissional, diria até que são formas de agir opostas uma à outra: enquanto Leitão primou pela pesquisa de mercado em sua gestão para formar pessoas que alimentassem a demanda desse próprio mercado, Paulo e Nilton acreditavam no potencial de criação de novos nichos de mercado a partir da formação profissional.

Ainda para Leitão, no tocante a esta questão:

É o que estou dizendo: Cabra Mercado pra Morrer, Um Dragão Mercado para Morrer! Por quê? Pelos erros de sua criação! Eu acho que o Paulo (Linhares) pensou grande, mas não pensou na base. Primeiro: será que o Ceará tinha uma estrutura para manter essa escola dentro de todas essas áreas? Por exemplo, eu acho que a área de *design*... a área de *design* foi uma sacada, eu acho, essa é minha opinião, brilhante! [...] (LEITÃO, ex-secretária de cultura do governo do estado do Ceará, Outubro de 2009)

Existe certo consenso em relação ao sucesso do colégio de *Design*, inclusive para Cláudia. Para ela, boa parte das áreas seria suprimida tendo em vista áreas no nosso mercado já estabelecidas, que não dependiam unicamente do IDM, como o artesanato, e que poderia se beneficiar diretamente dos profissionais formados pelo Instituto.

Fator preponderante, entretanto, continuou sendo a inexistência jurídica do Instituto, que chegou a ser confundido mesmo com invisibilidade. Muitos confundem o Instituto Dragão do Mar com o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. O próprio ex-governador Lúcio Alcântara, em texto de apresentação do livro de Silas de Paula sobre a formação profissionalizante, afirma que o livro em questão:

[...] Também esmiúça os cursos oferecidos pelo Museu da Imagem e do Som e pela Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho [...] Como não poderia deixar de ser, há espaço para informações sobre o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, um marco no estímulo às artes visuais, cinema, vídeo, dança, teatro e música. (ALCÂNTARA, 2006, p.5)

Silas de Paula crê que essa confusão entre Centro e Instituto, homônimos, também contribuiu para o fim do Instituto:

Qual era o nosso problema? Você vai ter uma série de problemas financeiros, né, de dificuldade de repasse financeiro. Mas isso é uma questão política. Porque enquanto o Tasso tava lá nunca faltou dinheiro, nem pro Dragão do Mar, pro Centro Cultural Dragão do Mar nem pro Instituto.

**O Centro era para ter o Instituto dentro, não?**

A primeira ideia, sim. Era parte dessa coisa toda, você teria um Centro Dragão do Mar em que dentro teria uma Escola com um processo de formação. Aí vai ter que ver porque começou uma ciúmeira entre... Que aí entra uma briga política... Porque o Instituto começa bem antes do Centro, dois anos. Na verdade o Dragão (centro) começa quando eu entrei, começa em 99.

**Mas já tinha começado a funcionar antes, né?...**

Não, o Centro Dragão do Mar começa em 99. É inaugurado no final da governo Tasso e no começo da nova gestão, mas começa a funcionar mesmo com o Pádua, em 99, no ano em que eu entro. E uma das razões que deu um pau enorme que era a briga de poder entre o Centro Dragão do Mar e o Instituto Dragão do Mar. Porque o centro era uma Organização Social, existia de fato, de direito e o Instituto...

**Não existia...**

...Era só um projeto. Mas o Instituto era MUITO mais conhecido, e tinha uma, hã... era visto no Brasil inteiro e em boa parte da América Latina como um projeto muito interessante – então o *status* tava no Instituto –, mas a grande força política tava no Dragão, no Centro Dragão do Mar que começa num choque, porque o Nilton colocou na presidência do Dragão do Mar um gestor que vindo de uma área... do Banco, que era o Pádua, que era assessor do Byron Queiroz, que não tinha nada a ver com artes, com cinema, com porra nenhuma. Nisso começa o choque entre

Dragão e Instituto... Relações de poder, né? (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009)

A versão do fim do Instituto por disputas políticas também será explorada por Orlando Senna conforme demonstro mais adiante.

Todavia, de uma maneira geral, podemos dizer que o IDM foi uma experiência exitosa pelo fato de que é inegável que muitos profissionais, alguns importantes na cena atual da cultura no Estado, foram formados por esta iniciativa que, de fato, não teve precedente, mas que deixou alguns descendentes como a Vila das Artes da Prefeitura de Fortaleza e o curso técnico em dança desenvolvido pelo SENAC.

No entanto, a complexidade ainda paira sobre o objeto em questão de forma tal que é possível alegarmos, também, que o IDM foi uma experiência fracassada, não só pela sua descontinuidade, fruto de falta de planejamento e visão de futuro, mas por, de certa forma, não ter conseguido cumprir o que ele mesmo propunha. Basta que atentemos para um dos pontos centrais do Plano de Ações Culturais da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Ceará da referida gestão (Tasso Jereissati no governo e Paulo Linhares na Secretaria) que iniciava com as seguintes colocações e questionamentos que norteavam as propostas de ação política do referido plano e que também são destacados por Barbalho (1995), ao analisar tais argumentos e os mecanismos devem ser agidos visando à ampliação da classe média no Brasil e a inserção desses trabalhadores no mercado emergente.

Se a pergunta é “como fazer crescer a classe média ampliando-a a uma maior parcela da população? (Idem)”, aumentando a porta de entrada para a classe média, é mister que as ações ocorram, sobretudo, fora da classe média com a oferta de cursos às classes mais baixas, por exemplo. Contudo não foi isso, de fato, que ocorreu em larga escala. Silas de Paula admitiu, em entrevista, que praticamente todos os cursos ofertados em Fortaleza atendiam quase exclusivamente à classe média, salvo uma ou outra exceção, e isso minha própria experiência de aluno comprova. Eu sempre pertenci à classe média. Esse fato gera, portanto, ciclo que não sai do lugar, impedindo o avanço nas propostas feitas pelo próprio plano de governo na área de cultura (de aumentar a classe média), tendo o Instituto Dragão do Mar seu principal leque de ações. Esse também foi outro aspecto criticado por Leitão, que fez questão de pensar e agir diferente do IDM em suas ações de formação:

A formação profissional que eu tive pras cadeias das artes daqui, foi feita no interior do estado e na periferia dessas cidades. E nós fizemos cursos para milhares e milhares de pessoas. Cursos muito mais ‘básicos’. De

*design*, ‘basicão’ de roteiro, história em quadrinho... Curso de encantaria de pedra, para fazer mestre canteiro, de *design*, curso de dança, de... todas as linguagens, no interior do Ceará. É uma escolha, Nílbio, eu podia pegar esse dinheirinho e continuar trazendo o Capovilla... E fingir que o Dragão tava escapando em duas ou três coisas, sem certificado, sem nada. Nós terminamos tudo o que o Dragão deixou aberto. Tudo o que o Nilton (Almeida) não conseguiu terminar lá. Os cursos. Certificamos, fomos atrás do SENAC para dar certificado, porque não havia certificação desses cursos, porque uma pessoa que passa dois anos estudando merece um certificado para por no currículo. Eu acho. E pensamos no Plano Estadual de Cultura do Ceará. (LEITÃO, ex-secretária de cultura do estado do Ceará, Outubro de 2009)

Um curso “basicão”, no entanto, não tem poder de estabelecer um mercado consumidor como tem um curso profissionalizante, neste caso, portanto, o IDM teria muito mais potencial de funcionar, pelo menos no plano teórico. No entanto, é perfeitamente compreensível a nova linha de trabalho estabelecida por Leitão à frente da Secult na gestão de Lúcio Alcântara, privilegiando o interior e as classes menos favorecidas em detrimento da capital e das classes média e alta que pareciam ser o foco real das ações da Secult nas duas gestões de Tasso Jereissati.

Existem várias versões para o fim do IDM. As duas mais conhecidas são referentes ao corte de verba (a versão tida como oficial exposta tanto por Silas de Paula como por Leitão) provenientes do FAT e do Governo Federal, e outra que se apoia nas querelas e disputas políticas (como já exposto também por Silas anteriormente).

Orlando Senna, um dos gestores de maior sucesso do IDM, sempre que vem à Fortaleza se depara com perguntas sobre o Instituto. Para ele o que ocorreu no fim do IDM foi político:

Teve muito a ver com política local, não foi diretamente com o Instituto Dragão do Mar, nem com o projeto de produção audiovisual que caminhava junto. Infelizmente, apesar das boas respostas e dos bons resultados com o Dragão do Mar, houve algum tipo de desentendimento político. Posso dar minha versão. A ideia do Dragão do Mar começou no governo de Ciro Gomes, quando Paulo Linhares era seu Secretário de Cultura. Como não houve possibilidade de montar o projeto no governo Ciro, o Tasso pegou para ele, manteve Paulo Linhares, e foi feito. Depois Paulo se candidatou, foi bem eleito deputado estadual, mas houve desentendimento entre governador e deputado. Se você bem lembra, Paulo Linhares terminou presidindo uma CPI que, segundo a imprensa, prejudicava aliados de Tasso, inclusive municipais. E a reação dele foi tentar tirar poder de Paulo, e a boa maneira que encontrou foi acabando com o projeto. Foi muito triste. Não sei quantos alunos, nos dias seguintes, depois que as pessoas que geriam o Instituto Dragão do Mar foram dispensadas, ficaram desnorteadas. Lembro de centenas de jovens, inclusive na Praça do Ferreira, aqui na frente do Cine São Luiz, com nariz de palhaço,

fazendo protesto pelo fechamento do Instituto Dragão do Mar. Aquela decisão atingiu a alma sensível de jovens artistas que estavam abrindo perspectivas na vida. Mas é isso mesmo... 1999 agora parece ter ficado muito longe. (SENNA, entrevista concedida ao Diário do Nordeste através do repórter José Leomar em 30/06/2010, disponível on line em <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=807507>)

O fim do Instituto é descrito de maneira insípida e simplificada por Silas que, no único livro da imprensa oficial que aborda, ainda que não completamente, a existência do IDM:

As mudanças nas regras do Fundo de Amparo ao Trabalhador- FAT, no final de 2002, dificultaram o financiamento dos cursos que eram totalmente gratuitos para a população. O Governo do Estado decidiu que a capacitação seria realizada, primordialmente, pelo Centro Cultural Dragão do Mar com financiamento próprio. Sem a quantidade de recursos que eram anteriormente disponibilizados pelo Governo Federal através do FAT, o projeto do Instituto Dragão do Mar foi oficialmente extinto em 2003. (PAULA, 2006, p. 73)

O que ocorreu não foi de fato uma mudança como Silas sugere. Mas uma fiscalização mais premente dos recursos. Sobre o corte de verbas, existem duas versões. Na primeira, Silas, em entrevista concedida, afirma que, meses antes das eleições se processarem, o financiamento do FAT já havia sido acertado para o ano seguinte, conforme já referido, dessa forma, a despeito do resultado das eleições, o IDM tinha garantias de continuidade. Tal garantia não foi suficiente, pois, de acordo com a segunda versão, aquela defendida por Cláudia Leitão, em entrevista concedida, chegou a viajar pessoalmente a Brasília, seguindo o exemplo do ex-secretário de cultura e ouviu que a verba do FAT, a mesma que meses antes estava “garantida”, não seria repassada mais ao IDM.

Em alguns momentos, o Dragão mais parece uma Hidra, de várias cabeças, tamanhas são as diferenças de visões e depoimentos acerca de seus bastidores (pois no “palco” existe relativo consenso de sua importância). O próprio nome “dragão” remete, como Leitão afirmou diversas vezes em seus depoimentos, à dimensão do mito. Os mitos de heróis contra dragões, inclusive explorados por ela própria em entrevista concedida a mim em Outubro de 2009: “Quando você tem que escolher, e por isso que eu não me arrependo, se quiserem dizer que eu matei o Dragão, podem colocar a lápide: Cláudia Leitão Matou o Dragão. O Dragão da Maldade contra a Santa Guerreira aqui!”

A fala é incrivelmente semelhante à de Silas de Paula, até mesmo na metáfora maniqueísta e dicotômica do bem contra o mal, embora com um pouco mais de complexidade, quando ele encerra sua entrevista da seguinte forma:

Essa coisa do Instituto tem que ser muito discutido e totalmente dissecado... pra gente aprender com isso. Eu acho que foi uma experiência única no Brasil e que nós... de alguma forma... estragamos. Acho que todo mundo é vilão e herói no processo. Não dá pra separar essas questões. Todo mundo foi meio vilão e todo mundo foi meio herói. (PAULA, ex-diretor do IDM, Maio de 2009)

Temos aqui um embate, não de uma palavra contra a outra, mas de modelos de gestão diferentes. Duas visões políticas. Se o IDM foi uma iniciativa ousada e inovadora, as ações políticas que o geraram, no governo Tasso Jereissati, não o eram. O IDM demonstrou ter sido calcado em um fazer político tradicional. Se o neoliberalismo se baseia na premissa de um homem caminhar com suas próprias pernas, o próprio IDM não teve forças para isso, pois tanto pelas declarações de Silas de Paula como de Leitão, o projeto dependia da figura poderosa de Tasso Jereissati para o financiamento federal de suas atividades. Sem ele, era como se faltasse uma peça essencial à sua movimentação, ficando ele manco. Prova disso é que sem Tasso na gestão seguinte, o IDM definhou. O fazer político foi, portanto, subordinado à máquina estatal viciada em clientelismo e *lobby*.

E se levamos em consideração a ideia hobbesiana do Estado intermediador de conflitos adotada em consonância com aspectos weberianos como construto teórico do Estado para esta dissertação, perceberemos o quão dissonante foi o IDM em sua função de “braço” ou de “membro” do Estado, já que nem mesmo os conflitos existentes dentro de sua própria máquina administrativa foram resolvidos a contento. Ou seja, ele não cumpriu aquilo que deveria ser intrínseco de sua própria natureza estatal.

É possível perceber que existe a possibilidade plausível da proposta “social-democrata” de Paulo Linhares, na classificação de Silas de Paula, foi metaforicamente devorada pelos processos neoliberais que ocorriam no fazer político do PSDB, juntamente com uma administração política tradicional calcada na força e no poder tradicional de determinadas figuras. A própria confusão ideológica e política do IDM foi posta à prova quando, segundo Orlando Senna, Paulo e Tasso se confrontaram, ganhando quem tinha mais poder na época.

A cultura foi enxergada muito como mercado e pouco como meio transformador. Provavelmente devido a isso não foram buscados benefícios permanentes – no caso do IDM - levando-se em conta a definição básica de Santos

(1996), exposta no início deste trabalho de cultura como dimensão social e não apenas um processo.

É prudente verificar como a pergunta feita por Mercer (1997) no início do tópico sobre Cultura em que a dificuldade de se estabelecer uma política cultural está antes de mais nada em perceber o que é a cultura perceberemos como foi arrojada a iniciativa do IDM, mas sua miscelânea política talvez tenha sido seu calcanhar de Aquiles ao encarar a Cultura como sinônimo de mercado na definição de suas políticas de cultura.

Neste aspecto, remeto-me a questionamento de Leitão, em entrevista para esta pesquisa em Outubro de 2009, um questionamento: “se política não se tornar programa e programa não se tornar ação, o que é que adianta a política? O papel é chegar na ponta, é mudar o mundo, é estar na coisa! Gestão é importante! Você precisa transformar política numa ação concreta.”

Muito foi deixado de herança pelo Instituto Dragão do Mar no cenário cultural cearense. Profissionais que hoje fazem a diferença em diversos setores da cultura passaram por lá. O modelo educacional também está sendo explorado novamente pela Prefeitura. Muitos dos profissionais formados pelo IDM continuam atuantes no mercado, mas o próprio IDM, enquanto instituição, esfacelou-se.

A exemplo de Chico da Matilde, o pescador-herói, indômito que desafiou as autoridades dizendo não mais embarcar escravos em sua jangada, o IDM também foi arredo à sua própria política administrativa.

## **5.0 TENTATIVA DE CONCLUSÃO**

Para se engendrar um dossiê amplamente completo de um empreendimento complexo, sobretudo politicamente, como o IDM e que reverbera ainda hoje na vida cultural cearense, haveria a necessidade de pesquisa mais ampliada e aprofundada que extrapola os limites desta dissertação, levando-me a remetê-la a futura pesquisa no doutorado. Apesar do protocolo acadêmico e de seus objetivos esperados, afirmo que o que agora concluo é um recorte analítico construído arbitrariamente e, por isto mesmo, ainda insuficiente diante da complexidade da realidade pesquisada e, sobretudo, diante da própria abrangência larga e ingênua que almejei no início deste trabalho.

O IDM nasce do ímpeto e da empolgação de se criar um centro formador de profissionais aptos a serem absorvidos por uma indústria criativa que rapidamente se expande. Na época, 1996, parecia compreender-se que essa expansão estivesse na esquina, a poucos metros de alcance, já que era afirmava, com naturalidade, que o IDM era famoso em Cuba, México, Potro Rico, Portugal, Espanha, Argentina, Peru...

Havia uma clara falta de infraestrutura, não apenas em termos físicos, (havia, embora funcionasse de forma eficiente), mas em termos de infra-estrutura burocrático-institucional que o permitisse atuar em plenitude: o Instituto Dragão do Mar era um “braço” da Funtelc, que até hoje tem na TVC seu maior e mais importante órgão por meio da qual o IDM acessou usos de espaço físico e equipamentos para o IDM. Se por um lado, o Instituto foi marco importante para as políticas públicas da cultura e de formação profissionalizante, por outro, não passou de um fantasma institucional. O porquê e a Instituição ter fechado pode ser encontrado em muitos fatos, mas todos eles orbitam em maior ou menor grau em torno de sua inexistência jurídica, sendo este aspecto fator preponderante no elenco de questões de ordem políticas.

A ausência de personalidade jurídica atravancou uma possível continuação dessas ações na gestão seguinte por não existir planejamento de longo prazo estruturado e não havia uma preocupação de se garantir verbas de modo oficial para o Instituto. Quando o FAT fechou as portas para o IDM, ele definhou. No entanto, a fragilidade institucional contrastava com a força da comunicação e do *marketing* direcionado, a propaganda boca a boca também era forte, todavia só circulava no ainda restrito meio artístico de Fortaleza. Grosso modo, ainda existe muita confusão entre o Centro Dragão do Mar e o Instituto Dragão do Mar. Mesmo defronte à sede do Instituto, havia pessoas que ali moravam que associavam ainda o Dragão do Mar à academia de *kung fu* que havia no outro quarteirão. Possivelmente, esse foi um dos fatores que fez com que tão rapidamente o IDM fosse esquecido.

Outro fato mais amplo, que transcende o IDM e abarca a estratégia política para a cultura do período e diz respeito à consolidação de uma indústria criativa no Estado. Se havia uma proposta de formação de pessoal, isso, de fato foi alcançado, mesmo sem o devido reconhecimento do MEC aos certificados; os conhecimentos adquiridos pelos alunos possibilitaram o ingresso de muitos no mercado de bens simbólicos e culturais, o que não se pode afirmar o mesmo em relação ao alcance dos objetivos iniciais de estabelecer o fomento de uma economia criativa no Ceará.

A política de Formação, Produção e Difusão vigente não foi respeitada. O Instituto tinha por finalidade agregar e fomentar as três fases essenciais a qualquer processo artístico e cultural. O que ocorreu é que o IDM ficou sobrecarregado com a Formação e as políticas de Produção restringiram-se aos editais. A Difusão, não só no Ceará, mas em todo o Brasil, ainda é extremamente falha. O problema agora não é conseguir financiamento para um filme ou livro, é fazer com que esses bens, depois de produzidos, circulem e não fiquem estagnados em um lugar.

Também me pareceu ingênua a ideia de criação de um pólo de cinema cearense. A intenção era de que o Ceará, em vez de fomentar, sobretudo a produção local, servisse de locação para produções cinematográficas de outros estados. Chegando aqui, tais produções não apenas utilizariam a geografia local, como espaço produtivo, mas também absorveria os técnicos formados pelos diversos cursos do IDM. Pouco se fez, no entanto, para incentivar grandes produções a virem para cá. Não houve incentivo para o estabelecimento de uma indústria criativa verdadeiramente local. Produtores cearenses tinham, e têm ainda, poucas opções de criação, produção e difusão de suas obras, exceto a partir da política de editais criada ainda na época do IDM.

Existem casos, como o da cidade de Paulínea, interior de São Paulo, que conseguiu criar, em 2005 um pólo cinematográfico, promovendo a construção de estúdios que são locados para produções de fora. Depois do estabelecimento do pólo, vieram cursos voltados ao incremento da mão de obra local. Quando esta massa trabalhadora estiver apta não só tecnicamente a realizar trabalhos autorais, como também a pensar sobre suas possibilidades profissionais e artísticas, já existirá uma infra-estrutura física e técnica que poderá comportar a produção local.

No Ceará, tais processos, quando começaram a ocorrer, se efetivaram de maneira inversa. Profissionalizou-se mão de obra, mas não foram dadas condições para que o todo (ou pelo menos a grande maioria) de pessoal qualificado trabalhasse. Uma análise negativista diria que o que ocorreu foi que o IDM formou um contingente de desempregados – pelo menos no campo da cultura. A única exceção foram, de fato, os alunos do Colégio de *Design*, o que pode demonstrar alguns acertos, ainda que restritos dessa iniciativa cultural.

O *design* é um campo naturalmente pautado no mercado e que ao invés de experimentações artísticas “livres” de “arte pela arte”, faz adaptações pragmáticas de elementos estéticos numa perspectiva comercial bastante diversificada. Os ex-alunos, conforme pesquisa demonstrada, encontraram emprego em várias áreas, da mídia

impressa à virtual, da indústria à publicidade, além de alguns terem encontrado incentivo do próprio IDM para abrirem suas empresas. Isso tudo possibilitou que o Colégio de *Design* escoasse seus profissionais formados. Como se trata de “arte aplicada”, muitos consumidores e críticos não têm noção exata se aquilo é ou não arte, por muitas vezes a linha entre um e outro ser extremamente tênue, mas é fato que existe um processo criativo e cultural por trás daquilo, inserido na perspectiva da economia criativa e que aparentemente passa despercebido pela grande maioria.

Temos, então, a partir da experiência do Colégio de *Design*, mais uma evidência da importância de se incentivar a iniciativa privada do próprio profissional artístico-cultural, além da importância uma preocupação em preparar minimamente um mercado consumidor de arte e cultura.

Aqui as políticas públicas para artes cênicas, plásticas, visuais, literatura e audiovisual, em termos de produção, formação e, sobretudo, difusão ainda são parcas, ao passo que o *design*, de fato, estabeleceu-se de forma eficaz, mesmo com poucas opções de formação na área. Muitas empresas e profissionais são ecos da formação promovida pelo Instituto.

Desta forma, concluo que a política cultural planejada para o Estado para Formação, Produção e Difusão foi ineficaz, incompleta e falha. Foi priorizada uma formação que não teve continuidade nem reconhecimento formal, enquanto que não foram tomadas medidas suficientemente eficazes para incrementar o mercado de forma a absorver, criar e demandar profissionais e quase nada se fez em termos de difusão, além de um birô que divulgava festivais de teatro, dança e cinema no País.

Além disso, o desentendimento político e ideológico de suas principais figuras administrativas (Paulo Linhares e Tasso Jereissati) contribuiu ainda mais para o término da iniciativa. Em princípio, tem-se, como já dito, que o próprio projeto de execução do IDM punha-se na contramão de muitas propostas, tanto as propostas tradicionalmente consideradas de esquerda como as de direita. Sendo assim, muito embora possamos considerar que o Instituto existiu de fato, independente das querelas de esquerda ou de direita ele, devido muito provavelmente a isso, gerou uma série de conflitos e desentendimento entre suas instâncias administrativas.

Esse desentendimento mostra como falta ainda no Ceará, para além da grandiloquência de determinadas propostas, uma política coesa tanto do ponto de vista administrativo com do ponto de vista de suas ações, que agregue, ao invés de dissociar as etapas produtivas, e incentive, também, a iniciativa privada de cada artista, pois,

conforme constatamos neste estudo, focar unicamente em formação, ou em formação e produção, um ou dois campos de ação, mesmo quando se apregoa um tripé, é ineficaz. Assim o Dragão foi devorado por seus próprios comensais.

## 6. BIBLIOGRAFIA GERAL

ALVES, Rubem. *Filosofia da Ciência: introdução ao jogo e suas regras*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1981.

ARENDT, Hannah. *A dignidade da política*. Tradução de Helena Martins, Frida Coelho, Antônio Abranches, César Almeida, Cláudia Drucker e Fernando Rodrigues. Revisão e organização de Antônio Abranches. Ed. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1993.

\_\_\_\_\_. *Da Violência*, Tradução de Maria Cláudia Drummond Trindade. Editora da Universidade de Brasília, 1985.

BARBALHO, Alexandre. *A Modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes*, Ceará, 1987 – 1998. Fortaleza: Imprensa Universitária, Coleção Nossa Cultura, 2005.

\_\_\_\_\_. *Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença* In.: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.) *Políticas Públicas no Brasil* Salvador: Edufba, 2007, Coleção Cult Vol. 2, 37-60.

\_\_\_\_\_. *Textos Nômades*. Política, cultura e mídia. Coleção Textos nômades vol. 01. Fortaleza, Banco do Nordeste, 2008.

BARBOSA, Ana Mae *Arte-educação no Brasil* Coleção Debates. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2006

BASTIDE, Roger *Problemas da Sociologia da Arte*. Tradução de Rosa Maria Ribeiro da Silva. Revista de Sociologia da USP, v. 18, n 2, Ed. USP, São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter; *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 165 – 196.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1980.

BOÉTIE, Etienne de La, In.: *Discurso da Servidão Voluntária* tradução de Laymert Garcia dos Santos. 2ª Edição Coleção Elogio da Filosofia São Paulo, Brasiliense, 1982.

BOLÁN, Eduardo Nivón. *La política cultural: temas problemas y oportunidades*. 1ª ed. , México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro, 2006.

BORDWELL, David, Estudos de Cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria In. RAMOS, Fernão Pessoa (org) *Teoria Contemporânea do Cinema – Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: editora SENAC, 2005.

BOSI, E. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis, Vozes, 2ª ed., 1973.

BOTELHO, Isaura; *A Política cultural e o plano das idéias*, In.: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.) *Políticas Públicas no Brasil* Salvador: Edufba, 2007, Coleção Cult Vol. 2, 109 – 132.

BRANT, Leonardo; *Mercado cultural: panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos*. Online no endereço: <http://books.google.com/books?id=Qp0En9IIWEEC&pg=PA44&dq=CAIUS+mecenas&hl=pt-BR>

BRASIL, *Resolução Nº 1, de 3 De Fevereiro de 2005*

CARVALHO, Edgard de Assis, Saberes culturais e educação do futuro disponível para download em [www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/132.rtf](http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/132.rtf)

CASTORIADIS, Cornelius. *As Encruzilhadas do Labirinto II. Os Domínios do homem*. Tradução José Oscar de Almeida Marques. Revisão Renato Janine. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987

\_\_\_\_\_. *Figuras do Pensável*, Tradução de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. *O Mundo fragmentado*. As Encruzilhadas do Labirinto III. Tradução Rosa Maria Boaventura. Revisão Carmem T.S. Costa e Ana Maria O.M. Barbosa. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992

CEARÁ, Secretaria de Cultura, *Coleção de Apostilas dos Colégios do Instituto Dragão do Mar*, 2001.

COLI, Jorge. *O que é arte*. 5ª ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1998.

COMTE, Augusto. *Catecismo positivista* ou exposição sumária da religião universal em onze colóquios sistemáticos entre uma mulher e um sacerdote da humanidade. Lisboa: Publicações Europa – América, s/d.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

CORBISIER, Roland. *Filosofia, política e liberdade*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

CUÉLLAR, Javier Pérez (org.) *Nossa diversidade criadora: relatório da comissão mundial de cultura e desenvolvimento*. Tradução: Alessandro Warley Candeias Revisão Luca Helena Lahoz Morelli. Campinas, SP, Papirus, 1997.

DAMATTA, Roberto. *Individualidade e Liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade* disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v6n1/1969.pdf>

DOSSE, F. (2001). *A História à prova do tempo: da História em Migalhas ao resgate do sentido*. 2001. São Paulo, Editora da UNESP.

DURÃES, Marina Nunes, *Educação Técnica e Educação Tecnológica Múltiplos Significados no Contexto da Educação Profissional* In. Educação e Realidade. UFRGS, Porto Alegre, 2009.

DURKHEIM, Émile. *A divisão do trabalho social*. Tradução de Eduardo Freitas e Inês Mansinho. 3ª Ed. Libosa, Editorial Presença, 1989.

\_\_\_\_\_. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. 3ª Edição. Tradução de Paulo Neves. Martins Fontes, São Paulo, 2003.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Tradução de José Silveira Paes 3ªEd. São Paulo, Global Editora e distribuidora Ltda. Coleção Bases, 1986.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Editora Loyola, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder* Tradução de Ed. Graal, 19ª Ed. São Paulo, 2004.

FREITAS, Elizabeth Ponte de *Centros culturais públicos no Brasil: um estudo comparativo entre o centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e o Centro Cultural São Paulo*, (monografia do curso de bacharelado em comunicação da Universidade Federal da Bahia) Salvador, 2007

FISCHER, Ernst. *A função da arte* In: VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da arte*. Vol. 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Zahar. Rio de Janeiro, 1973.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. v. 3.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Tradução de: Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GONDIM, Linda M.P. *O Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade*. São Paulo: Annablume, 2007

GIROUX, Henry A. *Atos impuros: a prática política dos Estudos Culturais*, Tradução Ronaldo Cataldo Costa. – Porto Alegre: Artmed, 2003.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Ed. Record, Rio de Janeiro, 2001;

HELLER, Agnes e FEHER, Ferenc. *A condição política pós-moderna*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HOBBS, Thomas. *O Leviatã: forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2004

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 13ª Ed. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1979.

HOSEMBERG, Harold. *Objetivo ansioso*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo, Cosac e Naif, 2004.

HOWKINS, John. *The creative economy: How people make money from ideas*. Londres, Penguin Books. 2002.

HÜHNE, Leda Miranda (Org.). *Metodologia Científica* 4ª Ed. Ed. Agir, 1990 Rio de Janeiro, RJ.

JANSON, H.W. *História geral da arte: o mundo antigo e a idade média*. Tradução de: J. A. Ferreira de Almeida. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KERSHAW, Ian. *Hitler: Um Perfil do Poder* São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1991

KLINTOWITZ, Jacob. *Arte e Comunicação*, 2ª Edição. Editora Shalom, São Paulo, 1979.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LEITÃO, Cláudia, *Políticas Públicas para a Cultura e os Desafios da Descentralização e Democratização: a Experiência do Ceará (2003/2006)* Trabalho Apresentado no III Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LIPPARD, Lucy. *O Dilema* In.: *A Nova Arte* BATTCKOCK, Gregory (org.) Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. Revisão de Mary Amazonas leite de Barros. Coleção Debates. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1975

LIMA, Marcelo Guimarães, *A Psicologia da Arte e os Fundamentos da Teoria Histórico-Cultural do Desenvolvimento Humano*, Interações - Revista do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade São Marcos, 2000. Disponível em <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/354/35450906.pdf>

MacLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Hécio de Carvalho e Marisa do Nascimento Parô. Letramento: Gisele Emann Tavares Local: editora, 1991.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*, o desafio das poéticas tecnológicas. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1996.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*, Tradução Lívio Xavier, 29ª Ed. Rio de Janeiro, 1997.

MARX, Karl, *Manuscritos Econômico-filosóficos*, São Paulo Martin Claret, 2001.

MALAGODI, Maria Eugênia, CESNIK, Fábio de Sá *Projetos culturais*, Elaboração, aspectos legais, administração, busca de patrocínio.

MARTIN, Ron. *Teoria econômica e geografia humana*. In.: GREGORY, Derek, MARTIN, Ron, SMITH, Graham (org.) *Geografia humana* Sociedade, espaço e ciência social Jorge Zahar, 1996

MacLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. Tradução de Hécio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro, Makron Books. São Paulo, 1995.

MCGUIGAN, Jim. *Culture and the public sphere*. London and New York: Routledge, 1996.

MEDAGLIA, Julio. *Música impopular*. Coleção Navio Pirata. São Paulo: Global, 1988.

MENEZES, Anderson de. *Teoria Geral do Estado*. 3ª ed. 1972 Rio de Janeiro, Forense

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral, uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *Teoria & políticas da cultura: visões multidisciplinares*, Salvador: Edufba, 2007, Coleção Cult Vol. 1

PAULA, Silas de. *Formação profissionalizante em cultura: a experiência da Secretaria de Cultura do Ceará*. Coleção Nossa Cultura, Série Documenta. Fortaleza: Secult 2006

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINHO, Diva Benevides. *Evolução da Ciência Econômica*, In.: Manual de Introdução à Economia. Equipe de professores da USP. Coordenação de Wladimir Pereira. São Paulo Ed. Saraiva, 1985.

PITTA, Danielle Perin Rocha (org.). *Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand*, Rio de Janeiro, Atlântica Editora, 2005.

PLATÃO. *A República*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

VALÉRY, Paul. *Primeira aula do curso de poética*. In: \_\_\_\_\_. Variedades. Org. João Alexandre Barbosa Tradução de: Maísa Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminouras, 1999. 179 –192.

VELHO, Gilberto (org.) *Sociologia da arte*. Vol. 2 Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1966 Coleção Textos Básicos de Ciências Sociais.

WEBER, Max. *Política como Vocação*. In: \_\_\_\_\_. Ensaio de Sociologia. 5a. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1982.

\_\_\_\_\_. *Ensaio de Sociologia*. Ed. Guanabara: Rio de Janeiro, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*; 2ª ed. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira, Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1992.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Ed Abril, 1980.

WOLFF, Francis. *Aristóteles e a política*. Tradução: Thereza Christina Ferreira Stummer e Lygia Araujo Watanabe. Coleção Clássicos e comentadores. Discurso Editorial, 1999. São Paulo.

YÚDICE, George, MILLER, Toby. *Política Cultural*. Série Culturas por Nestor García Canclini, Barcelona: Gedisa, 2004.

RESENDE, Ricardo. *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*. (dissertação de mestrado em artes da Universidade de São Paulo) São Paulo, 2002.

ROSSEAU, Jean-jacques. *O Contrato social*. tradução Paulo Neves. Ed L&PM Porto Alegre, 2008.

ROSSETTI, José Paschoal. *Introdução à Economia*. Editora Atlas S.A. , 12ª Ed., São Paulo, 1987.

SABADIA, Luís Carlos B. *Organizações Sociais: o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura*. (monografia de especialização em Gestão de Produtos e serviços culturais da Universidade Estadual do Ceará) Fortaleza, 2001

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: - Da cultura das mídias à cibernética*. Ed. Paulus, São Paulo, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de, *Barroco, alma do Brasil*, Rio de Janeiro, Comunicação Máxima, 1997.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. 16ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução e Organização de Pedro Süssekind. L&PM Pocket vol. 479, Porto Alegre, L&PM Editores, 2005.
- SIMIS, Anita. *A política cultural como política pública* In.: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.) *Políticas Públicas no Brasil* Salvador: Edufba, 2007, Coleção Cult Vol. 2, 133-155.
- SINGER, Paul. *Aprender economia*. 12ª Ed. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1990.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Vozes, 2000.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de, *Barroco, alma do Brasil*, Rio de Janeiro, Comunicação Máxima, 1997.
- STANLAKE, George Frederik. *Introdução à economia*. Serviços de Educação Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa, 1993.
- STRAUSS, Claude Lévi. *Mito e significado*. Tradução de Antônio Marques Bessa. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- STRECK, Lenio Luiz; MORAIS, José Luis Bolzan de. Ciência política e teoria geral do estado. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2000.
- THARRATS, Joan-Josep. *A arte como necessidade permanente*. In: *História geral da arte*. [ S.L.]: Ediciones Del Prado, 1995.
- TYLOR, Eward Burnett, *A Ciência da Cultura*. In.: CASTRO, Celso (org.) *Evolucionismo Cultural; textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Tradução de Mirim Lerner, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- WEBER, M. *Ensaio de Sociologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974. Organização e introdução de H. H. Gerth e C. W. Mills.

XAUSA, Izar. A. de Moraes. *A psicologia do sentido da vida*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Voses, 1986.

### SITES

Instituto de Arte e Cultura do Ceará [online] acessado em 07 de novembro de 2007. Disponível na web em <http://www.iacc.org.br/>

Ministério do Planejamento [online] acessado em 07 de novembro de 2007. Disponível na web em <http://pgpe.planejamento.gov.br/os.htm>

Secretaria de Cultura do Estado do Ceará [online] acessado em 07 de novembro de 2007. Disponível na web em <http://www.secult.ce.gov.br/>

Banco Nacional do Desenvolvimento [online]. Disponível em <http://www.bndes.gov.br/empresa/fundos/fat/default.asp>

Folha de São Paulo. Entrevista com o cineasta grego Costa-Gravas disponível no endereço eletrônico <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u559054.shtml> consultada no dia 22 de maio de 2009

Site Cultura e Mercado organizado por Leonardo Brant: <http://www.culturaemercado.com.br/>

Prefeitura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/a\\_secretaria/](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/a_secretaria/) acessado em 20/04/2010.

Ministério da Educação – MEC. [http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf\\_legislacao/tecnico/legisla\\_tecnico\\_parecer1797.pdf](http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf_legislacao/tecnico/legisla_tecnico_parecer1797.pdf)

Ministério do Trabalho e do Emprego, Fundo de Amparo ao Trabalhador <http://www.mte.gov.br/fat/historico.asp>

Revista de Antropologia entrevista Claude Lévi-Strauss [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011999000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011999000100002&script=sci_arttext)

Economia Criativa [www.economiacriativa.com](http://www.economiacriativa.com)

Cuba Cursos, guia para estudantes e candidatos à Escuela Internacional de Cine Y TV de Santo António de Los Baños [www.cuba-cursos.org](http://www.cuba-cursos.org).

Folha de São Paulo, Folha online, pesquisa de popularidade de Fernando Henrique Cardoso <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u17637.shtml>

O Globo, pesquisa de popularidade do presidente Lula <http://glo.bo/aoobGW>

Estadão, entrevista com Fernando Henrique Cardoso [www.estadao.com.br/noticias/suplementos,reflexoes-de-um-presidente-acidental,533472,0.htm](http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,reflexoes-de-um-presidente-acidental,533472,0.htm)

Arquivos do Governo da França, Ministério de Assuntos Culturais <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/2009/vie-politique/malraux>

Arquivos do Governo da França André Maulraux <http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/ministres/malraux.htm>

Academia Brasileira de Psicologia, pirâmide de Maslow <http://www.psicologia.org.br/internacional/pscl45.htm>

Portal do Marketing, pirâmide de Maslow. <http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/maslow.htm>

Mundo Educação, pirâmide de Maslow <http://www.mundoeducacao.com.br/psicologia/maslow-as-necessidades-humanas.htm>

Revista de Psicologia da USP, artigo sobre Neurônios-Espelho de autoria de Allan Pablo Lameira, Luiz de Gonzaga Gawryszewski e Antônio Pereira Júnior. <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v17n4/v17n4a07.pdf>

Diário do Nordeste entrevista Orlando Senna <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=807507>

