

MARIANA LUSCHER ALBINATI

## PROJETO BOCA DE BRASA

ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA NA PERSPECTIVA DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em Produção Cultural da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Orientadora: Profa. Gisele Nussbaumer

Salvador  
2006

**PROJETO BOCA DE BRASA**  
**ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA NA PERSPECTIVA DAS POLÍTICAS CULTURAIS**

**Mariana Luscher Albinati**

BANCA EXAMINADORA

---

Gisele Marchiori Nussbaumer

---

José Umbelino Brasil

---

Sérgio Sobreira Araújo

Monografia apresentada em 12 de julho de 2006.

## **Agradecimentos**

A Gica, pela seriedade e doçura com que me orientou. Aos professores queridos da Facom, por sua generosidade. Aos amigos, pelas coisas boas que fazemos juntos. Aos colegas da Fundação Gregório de Mattos, pelos depoimentos, palpites e por colaborarem com este trabalho. A Walter Seixas, pela disponibilidade e interesse e aos demais entrevistados pela colaboração.

E, com carinho muito especial, agradeço a minha família – meus pais, irmãos, cunhados e sobrinho – e a Emerson, pelo apoio, pelas alegrias e pela grata companhia em todas as horas (e por me darem prioridade de uso do computador nos últimos meses).

## Resumo

O objetivo deste trabalho é avaliar a experiência do projeto Boca de Brasa, criado em 1986 pela Fundação Gregório de Mattos, órgão da Prefeitura Municipal de Salvador, na perspectiva das políticas culturais. Para tanto, relacionamos as características originais do projeto e as transformações sofridas ao longo das cinco gestões pelas quais passou. O trabalho apresenta possibilidades para a inscrição do projeto, desativado em 2003, no cenário atual das políticas culturais do Município, pensando o projeto como instrumento de uma política de promoção da cidadania cultural.

**Palavras chave:** política cultural, cidadania cultural, descentralização.

## Sumário

Introdução ..... 1

### Capítulo 1 – Política Cultural

- Sobre política cultural ..... 4
- Políticas públicas de cultura e cidadania ..... 10
- Políticas culturais municipais ..... 16
- Políticas culturais em Salvador ..... 20

### Capítulo 2 – Projeto Boca de Brasa

- Contexto da criação do projeto ..... 30
- Implantação do Boca de Brasa ..... 31
- Continuidades e descontinuidades ..... 44

Conclusões ..... 53

Bibliografia ..... 57

## Introdução

A escolha do projeto Boca de Brasa<sup>1</sup> como objeto de análise deste trabalho não se deve, infelizmente, à uma experiência pessoal de participação no projeto. O que suscitou o interesse pela trajetória dessa iniciativa foi um trabalho de pesquisa (iniciação científica), realizado na Faculdade de Comunicação da UFBA, sob a orientação do professor Albino Rubim. A referida pesquisa, em que tive como parceira a colega Juliana Köpp, se debruçava sobre as políticas culturais em Salvador, analisando especificamente a gestão do prefeito Mário Kértész (1986-1988), quando foi criado o Boca de Brasa.

O projeto era o carro chefe de uma política cultural repleta de iniciativas interessantes, capitaneadas por um grupo de intelectuais e artistas ligados ao movimento tropicalista. A efervescência estimulada nesta época pelo recém criado órgão municipal de cultura, a Fundação Gregório de Mattos, não se repetiu em Salvador durante os anos seguintes, mas as perspectivas de atuação da atual administração reabrem a possibilidade de construção de uma política cultural transformadora. As queixas sobre a desativação do Boca de Brasa são comuns nas conversas dos funcionários mais antigos da Fundação Gregório de Mattos, onde atualmente trabalho, integrando a equipe do Programa Mestres Populares da Cultura. Essa saudade deixada pelo Boca de Brasa e a alegria que sua lembrança causa em quem quer que tenha vivenciado as apresentações nas carretinhas também motivaram meu interesse pelo projeto.

O objetivo geral deste trabalho é avaliar a experiência do projeto Boca de Brasa, criado em 1986 pela Fundação Gregório de Mattos, na perspectiva das políticas culturais. Especificamente, nos interessa pensar a inscrição do projeto, desativado em 2003, no cenário atual das políticas formuladas pelo Município e, ainda, avaliar sua possível

---

<sup>1</sup> O título do projeto faz referência ao poeta barroco Gregório de Mattos e Guerra, que emprestou seu nome ao órgão de cultura da Prefeitura de Salvador e sua alcunha ao projeto mais emblemático desta instituição. Por suas críticas corrosivas à sociedade baiana da época em que viveu (1623 – 1696), Gregório de Mattos recebeu a alcunha de “Boca de Brasa” ou “Boca do Inferno”.

contribuição em um programa de governo voltado para a promoção da cidadania cultural.

Algumas questões que orientaram o desenvolvimento deste trabalho. Que entendimento de cultura e de políticas culturais guiaram a criação do projeto Boca de Brasa? Que fatores garantiram o sucesso do projeto durante a gestão em que ele foi criado? Que fatores garantiram a sua continuidade perpassando administrações de diferentes partidos? Que fatores implicaram nas descontinuidades observadas ao longo da trajetória do projeto? Em que medida o Boca de Brasa se inscreve na perspectiva da cidadania cultural? E, finalmente, no que a experiência do Boca de Brasa pode contribuir para as políticas culturais de Salvador hoje?

Buscando responder aos questionamentos levantados, estruturamos a monografia em dois capítulos, Políticas culturais e Projeto Boca de Brasa. O primeiro busca apresentar algumas considerações sobre política cultural na contemporaneidade, chamando atenção para o problema da restrição do debate sobre o tema, que atualmente se concentra nas questões relativas às leis de incentivo à cultura. Na tentativa de abordar as políticas governamentais na área de cultura de modo amplo, nos detemos na noção de cidadania cultural, que acreditamos ser a mais adequada para as políticas formuladas em governos democráticos. Considerando a inscrição do nosso objeto, o projeto Boca de Brasa, no âmbito municipal, abordamos ainda a experiência e as perspectivas da atual gestão da Fundação Gregório de Mattos enquanto órgão formulador e gestor de políticas culturais para Salvador.

No segundo capítulo destacamos o contexto em que foram criados a Fundação Gregório de Mattos e o projeto Boca de Brasa, detalhando os objetivos e métodos dessa iniciativa ao longo de seus três primeiros anos de existência (1986 a 1988), quando esteve à frente do poder municipal o grupo escolhido na primeira eleição para prefeito realizada após a reabertura democrática. A continuidade do projeto, perpassando administrações de diferentes partidos, é uma singularidade que merece destaque e, por isso destacamos ainda as mudanças sofridas pelo Boca de Brasa ao longo de sua existência.

Alguns relatórios, produzidos pelas equipes que fizeram parte do projeto, atualmente disponíveis na Gerência de Promoção Cultural da FGM, foram de fundamental importância para a compreensão tanto das dificuldades enfrentadas para manutenção do Boca de Brasa como do seu potencial quando funcionando a pleno vapor. Além dos relatórios, também depoimentos de pessoas que atuaram no projeto em diferentes períodos acrescentaram informações preciosas a este trabalho. Quanto aos depoimentos, é importante fazermos a seguinte ressalva: como já se passaram vinte anos da criação do Boca de Brasa, é admissível que esses testemunhos sejam um tanto imprecisos, considerando as lacunas inevitáveis da memória. Essa imprecisão das fontes de informação, incluindo os relatórios, cuja veracidade não pudemos apurar, impossibilitou, em vários momentos, uma descrição mais detalhada de fatos relativos ao projeto.

As considerações finais relacionam o projeto à noção de cidadania cultural, apontando sua importância dentro de uma política pública com esse foco e, ao mesmo tempo, destacando a necessidade de se pensar novos formatos, que associados ao Boca de Brasa possam dar conta da complexa tarefa de estimular a cidadania pela via da cultura. Com base nos relatos de experiências vividas ao longo da trajetória desse projeto, buscamos provocar a reflexão sobre sua possível (re)inscrição na política cultural de Salvador, hoje.

### Sobre política cultural

No Brasil, o termo *políticas culturais* é comumente interpretado como sinônimo de financiamento estatal para as artes e o folclore. O modelo neoliberal de relação Estado-cultura, em vigor, incorpora ainda a iniciativa privada como formuladora de políticas públicas, apoiando suas estratégias de marketing, através das parcerias estabelecidas para o patrocínio cultural. Em nosso país, o incentivo fiscal a atividades culturais – mecanismo que delega às empresas patrocinadoras a responsabilidade de decisão sobre que cultura apoiar – existe desde 1986 e hoje está presente, através das leis de incentivo à cultura, nos três níveis de governo. Aliás, é comum que essa ferramenta seja tratada como a principal, senão a única política de incentivo para os diversos segmentos culturais de uma cidade, estado ou mesmo do país.

No início da atual gestão do Ministério da Cultura, o debate sobre as possíveis mudanças na Lei Rouanet – a lei federal de incentivo à cultura – trouxe à tona severas críticas a este modelo de investimento governamental, tendo como principal autor o consultor Yacoff Sarkovas. Além da manutenção da Lei Rouanet, Sarkovas condenou, em diversos artigos publicados no período, o rumo dos debates sobre o financiamento público para a cultura, que compreendiam, segundo ele, apenas questões referentes ao patrocínio com incentivo fiscal.

Quanto à manutenção do instrumento de incentivo, o autor questiona: “se grande parte dos recursos de projetos com incentivo fiscal é 100% do Estado (...), por que pulverizá-los e transferi-los aleatoriamente para o caixa das empresas, obrigando o meio cultural a peregrinar em território privado à cata do dinheiro público?” (SARKOVAS, 2003, p.1).

A Lei Rouanet, cuja perspectiva de reestruturação motivou este debate, permite aos patrocinadores que deduzam do Imposto de Renda devido à União até a totalidade do

valor investido em projetos culturais. Neste caso, a verba empregada por um patrocinador, que garante a associação de sua marca a um projeto cultural, não provém de recursos próprios da empresa e sim de recursos dos cofres públicos, deduzidos da cota de imposto a receber.

Na tentativa de ampliar o debate sobre financiamento público à cultura, Sarkovas ainda chama a atenção para a responsabilidade dos governos em formular políticas culturais “e garantir a todos os extratos da população e a todas as regiões do país amplas condições de fruição e expressão cultural”. Nesse sentido, o autor enfatiza que “é impossível atender à diversidade e à extensão das demandas culturais da sociedade com um sistema baseado em incentivo fiscal” (SARKOVAS, 2003, p.2).

Atualmente, o debate público se detém na questão do financiamento, empanando uma discussão mais abrangente sobre políticas públicas para a cultura. Alertando para esse fato, Isaura Botelho, no texto *As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas*, assinala:

Render-se a isso significa aceitar uma inversão no mínimo empobrecedora: o financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais. São elas que devem determinar as formas mais adequadas para serem atingidos os objetivos almejados, ou seja, o financiamento é determinado pela política e não o contrário. (...) É através da formulação de uma política cultural que se poderá hierarquizar as prioridades e pensar numa política de diversificação das fontes de financiamento, quadro dentro do qual uma lei de incentivo fiscal é apenas um dos aspectos possíveis (BOTELHO, 2001, s/p).

As discussões sobre o financiamento a projetos culturais foram encetadas, no início do governo Lula (2002 a 2006), pela pressão do segmento dos produtores culturais e artistas profissionais, que, sendo mais articulados e tendo maior acesso aos poderes públicos, tomaram a frente do debate deixando à margem os demais atores do campo da cultura. Desse modo, a discussão se centrou nas possíveis melhorias das leis de incentivo fiscal, cuja lógica foi incorporada no Brasil desde a década de 80, quando foi criada no Governo Federal a primeira lei de incentivo do país, a Lei Sarney.

Os prejuízos da redução das políticas culturais às leis de incentivo são nítidos. Nesse caso, a discussão sobre o financiamento diz respeito apenas à parcela dos produtores que conhece os caminhos da elaboração, formatação e apresentação de projetos para captação de recursos. Outros atores do campo cultural, com uma produção de inegável riqueza, como os mestres da cultura popular e os grupos comunitários, são colocados à margem de uma política cultural neoliberal, devido à distância entre a lógica da sua atuação e a do marketing cultural.

Esses produtores, que não se inserem no mercado cultural, ou que nele se inserem sem autonomia, com auxílio de tutores ou agenciadores, não se enquadram no mecanismo das leis de incentivo por duas razões principais. A primeira é a falta de preparo para o atendimento às formalidades exigidas para apresentação de projetos, tanto junto ao Ministério da Cultura como aos órgãos de fomento dos estados e municípios. A segunda é a distância existente entre a lógica da produção comunitária, alternativa ou de vanguarda e a dos setores de marketing das empresas patrocinadoras. Enquanto estes exigem dos projetos financiados retorno em termos de visibilidade e associação das realizações às marcas das empresas, a produção dos primeiros muitas vezes não possui nenhuma visibilidade fora de seu círculo de atuação e não conta com qualquer material de divulgação ou possibilidade de inserção nos meios de comunicação.

As demandas desses produtores em relação a um órgão público de fomento são distintas daquelas apresentadas pelos produtores do mercado cultural. São demandas por capacitação para inscrição nesse mercado, por meios de transmissão de conhecimentos singulares, por maior acesso à mídia, entre outras.

Marilena Chauí, no artigo *Cultura política e política cultural*, em que trata da sua gestão como Secretária de Cultura da cidade de São Paulo, na administração da prefeita Luisa Erundina (1989 a 1992), relata as proposições adotadas pela Prefeitura em resposta à visão liberal (do Estado mínimo) sobre as políticas culturais: “contra a visão liberal, propusemos alargar o conceito de cultura para além do campo das belas-artes, tomando-o no sentido antropológico, (...) de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres culturais e sujeitos culturais” (CHAUI, 1995, p.81).

Como adverte Botelho (2001), o emprego do conceito antropológico de cultura nas formulações de políticas públicas, mesmo em gestões democráticas, funciona quase sempre apenas como elemento de retórica, uma vez que dificilmente um governo prioriza a cultura de modo a estimular a transversalidade que seria necessária para alguma realização efetiva neste campo. A amplitude desse conceito, que engloba valores, rotinas, modos de pensar e de se relacionar do homem, traz sérios problemas aos gestores culturais, responsáveis pelo planejamento e execução das políticas. O emprego do conceito antropológico de cultura, por parte dos gestores públicos, deve ser visto com ressalvas, pois “uma política cultural que defina seu universo a partir do pressuposto de que ‘cultura é tudo’ não consegue traduzir a amplitude deste discurso em mecanismos eficazes que viabilizem sua prática” (BOTELHO, 2001, s/p).

Mas o que nos interessa registrar, na fala de Chauí, é a inovação no sentido da ampliação do público das políticas culturais, não apenas englobando mais cidadãos, com outros perfis sócio-culturais, mas também considerando esse público como produtor de cultura. A gestão de Marilena Chauí, representante da esquerda e mais especificamente do Partido dos Trabalhadores, à frente da Secretaria de Cultura da maior cidade brasileira, é um marco para as políticas culturais no Brasil. A partir dessa experiência, vários outros municípios passaram a pensar, discutir e implementar políticas voltadas para a cidadania cultural, entendida como um “conjunto de direitos – direito de pertencer, criar, produzir, participar, escolher identidades, participar dos processos culturais, direito à paz e à vida” (MOREIRA; FARIA, 2005, p.11).

Estudos contemporâneos têm formulado definições para o termo política cultural que divergem em alguma medida, mas guardam geralmente o cuidado de não restringir o objeto da política ou das políticas culturais à arte. A definição formulada por Teixeira Coelho, no seu *Dicionário crítico de política cultural*, descreve o termo como “ciência da organização das estruturas culturais” (COELHO, 1997, p.293), afirmando que é possível falar-se em política cultural como “um campo definido das ciências humanas, com objetos, fins e procedimentos próprios” (idem). A rigidez que implicam palavras como ciência, organização, estruturas e procedimentos causa estranheza quando

pensamos na complexidade do campo cultural, com seus inúmeros setores, aos quais se destinam o trabalho de elaboração de políticas.

Em seu esforço para formular um conceito de política cultural, Coelho apresenta ainda uma outra forma de compreensão do termo, mais próxima de como este é entendido pelo senso comum. Política cultural seria um

programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (ibidem).

Alexandre Barbalho, no artigo *Por um conceito de política cultural*, problematiza a definição dicionarística de Coelho, questionando o caráter científico atribuído ao termo: “a política cultural é o conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura, e estas intervenções não são ‘científicas’, na medida que política e cultura não são sinônimos nem se confundem com ciência” (BARBALHO, 2005, p. 35).

O autor aponta ainda, como fator problemático dessa conceituação, a confusão entre os entendimentos de política e de gestão cultural, demonstrada pelo uso exclusivo da expressão “organização” em relação ao papel da política cultural. Barbalho observa que “a política cultural é o pensamento da estratégia e a gestão cuida de sua execução, apesar desta gestão também ser pensada pela política” (idem). Ou seja, a gestão “está inserida na política cultural, faz parte de seu processo” (ibidem).

A definição de balizas teóricas e conceituais é um esforço louvável, que, ao lado da construção de métodos para análise, vêm contribuindo para a consolidação do campo singular de estudos das políticas culturais. Nesse sentido, o recente texto de Albino Rubim, *Políticas culturais entre o possível e o impossível* (2006), destaca-se na bibliografia já produzida sobre políticas culturais pela proposta de uma metodologia

para a delimitação dos estudos desenvolvidos nesse campo, que devem considerar as transformações pelas quais a cultura vem passando.

A politização, mercantilização e tecnologização da cultura; a culturalização da política e da mercadoria; o processo de glocalização; a atenção à diversidade cultural; entre outros aspectos que conformam a cultura na contemporaneidade, são apontados por Rubim como fundamentais para a compreensão das políticas culturais enquanto campo de estudo e de atuação. Considerando esses aspectos, o autor enumera as dimensões analíticas que, segundo o modelo de observação que propõe, devem ser consideradas em estudos contemporâneos sobre políticas culturais.

O conhecimento da *noção de política* e da *amplitude do conceito de cultura* implicadas é fator essencial em uma análise; assim como o estudo dos *objetivos e metas*, explícitos ou não nas *formulações* (planos, programas, projetos, etc.) das políticas a serem implementadas.

A crescente complexificação da intervenção estatal na sociedade, através da interação com as ações de organismos supranacionais, das redes, do mercado e da sociedade civil organizada, fazem necessária a delimitação dos *atores das políticas culturais*. Ao lado desses atores, é necessária também a elucidação dos *públicos pretendidos*, verificando-se quais as camadas, fatias ou recortes da população participam, como público, das políticas culturais.

Aspectos relacionados à gestão das políticas formuladas também surgem, no texto de Rubim, como objetos de análise essenciais. Segundo o autor, “a atenção com os *instrumentos, meios e recursos acionados*, sejam eles: humanos, legais, materiais (instalações, equipamentos, etc.), financeiros, etc. deve ser sempre um dos momentos interpretativos privilegiados no estudo das políticas culturais” (RUBIM, 2006, p12). A priorização de determinados *momentos do sistema cultural* – criação, difusão, circulação, reflexão, fruição, preservação e organização – e a articulação entre eles, determina também traços importantes a serem investigados.

A transversalidade da cultura na contemporaneidade, dado fortemente presente nas falas dos agentes culturais em sentido estrito, mas esmaecido na percepção dos demais atores do campo abrangente em que se constrói a cultura, é apontada no texto como aspecto relevante de análise, onde devem ser observadas as *interfaces pretendidas e acionadas* pelas políticas culturais. Por fim, o *grau de sistematicidade* implicado nessas políticas é o elemento decisivo para sua caracterização, demonstrando a conexão entre todas as dimensões destacadas, o que se deve à coerência das formulações, gerando eficiência nas concretizações.

Dada a amplitude do campo de estudos das políticas culturais, esclarecemos que ao presente trabalho interessa, sobretudo, um recorte específico, que é o das políticas públicas de cultura, considerando como “públicas” apenas as políticas de governos, quer da esfera municipal, estadual ou federal. Assim, para a análise do nosso objeto de pesquisa, interessam não tanto as políticas de cultura da chamada esfera pública, de modo geral, onde tantos outros atores e fatores estão envolvidos, mas em particular as políticas concebidas e realizadas pela esfera estatal.

### **Políticas públicas de cultura e cidadania**

O desgaste dos modelos de política cultural calcados nas leis de incentivo ou no financiamento direto, clientelista, pelo Estado; a implementação de políticas culturais mais democráticas e inclusivas no Brasil; além de um movimento internacional apontando para a necessidade de novas perspectivas para o estímulo à cultura, vêm motivando a formulação, por parte do Estado, nos três níveis, de políticas mais responsáveis para com o conjunto da sociedade.

Altair José Moreira e Hamilton Faria, no texto *Cultura e governança: um olhar transversal de futuro para o município*, apontam a necessidade de um novo modelo possível de relação Estado-cultura.

Entre a postura irresponsável do Estado mínimo e aquela superada historicamente do Estado máximo está a do Estado responsável que

apóia práticas e desenvolve políticas não valorizadas pela economia de mercado, mas vitais para o desenvolvimento humano da comunidade (MOREIRA; FARIA, 2005, p.14).

No campo da cultura, a visão do Estado responsável se aproxima da idéia de cidadania cultural, que incorpora aos direitos do cidadão o direito à cultura. A inclusão da maioria da população na esfera cultural, inclusive como produtores, é o objetivo do direito à cultura, conceito há muito aludido, mas que toma novo fôlego com a perspectiva da “cultura por todos” em substituição à da “cultura para todos”.

Entendemos que o papel da governança é estimular a realização da cultura por todos os segmentos e atores para que possam desenhar a partir da sua inserção intercultural um projeto de cidade. Os governos têm, no campo da cultura, conversado com os mesmos atores das elites culturais locais; alguns estimulam novos espaços e ações culturais, mas sem capilaridade massiva e permanente nos bairros mais distantes. As formas de representação ainda aglutinam em sua maior parte as linguagens artísticas, as corporações, os notáveis, os militantes, mas não contam com a participação ativa dos que vivem a exclusão social e cultural (MOREIRA; FARIA, 2005, p.12).

A Declaração Universal dos Direitos do Homem, datada de 1948, afirma, em seu artigo 27, que “toda pessoa tem o *direito* de participar livremente da vida cultural da comunidade, de *gozar* das artes e de aproveitar-se dos progressos científicos e dos benefícios que deles resultam” (apud MATA-MACHADO, 2005, p.67 – grifos nossos). Na Constituição Brasileira, publicada 40 anos mais tarde, em 1988, o direito à cultura também é destacado: “Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos *direitos culturais* e acesso às *fontes* da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988 – grifos nossos).

A maneira como foram formuladas, há cerca de 60 e 20 anos atrás, as garantias do direito à cultura, nos exemplos citados, demonstra a limitação desse direito à esfera da fruição, do gozo. Esse dado pode ser percebido na Declaração Universal dos Direitos do Homem quando são colocados num mesmo patamar os direitos de “participar livremente da vida cultural” e de “*gozar* das artes”, considerando-os análogos. Na Constituição Federal essa limitação também pode ser notada quando destaca-se o “acesso às fontes da cultura nacional”, dando a entender que a cultura é produzida por

fontes determinadas, às quais todos devem ter acesso, porém, apenas como consumidores.

A noção de direito à cultura afirmada por Chauí (1995) amplia a participação do cidadão na relação Estado-cultura. Referindo-se à experiência da sua gestão, na pasta da cultura do município de São Paulo, a autora discrimina os direitos englobados pela noção de direito à cultura empregada:

Direito de acesso e de fruição dos bens culturais por meio dos serviços públicos de cultura (...), enfatizando o direito à informação, sem a qual não há vida democrática; Direito à criação cultural (...); Direito a reconhecer-se como sujeito cultural, graças à ampliação do sentido de cultura (...); Direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura, por meio de conselhos e fóruns deliberativos (CHAUÍ, 1995, p.82-83).

Hamilton Faria (2001) acrescenta ainda, à lista de direitos que compõem a cidadania cultural, o direito à ecologia cultural, relacionada ao desenvolvimento cultural sustentável. A ecologia cultural seria, segundo o autor, o cuidado com o meio ambiente em que se desenvolvem as práticas culturais, sem o quê a realização dos direitos à criação e à participação tornam-se inoperantes (FARIA, 2001, p.44-45). A inexistência de um ambiente de valorização das culturas tradicionais, por exemplo, produz uma esfera de criação pautada exclusivamente no novo, ignorando a questão da identidade e, portanto, do pertencimento.

Chauí (1995) considera inseparáveis a invenção de uma nova política cultural e de uma cultura política nova, que não se inscreva apenas na ação dos políticos profissionais, mas em toda a ação política, que é também dos cidadãos. Essa mudança de paradigma necessária depende da invenção de novas relações de poder na sociedade brasileira, com vistas a estabelecer a participação dos cidadãos enquanto agentes, sujeitos sociais capazes e interessados em desnaturalizar o papel secundário da população diante dos representantes que elege em um de seus poucos momentos de atuação política, que é o momento do voto.

A democracia, que na visão liberal considera as eleições como momento central, na concepção de esquerda enfatiza a “idéia e a prática da participação, ora entendida como intervenção direta nas ações políticas, ora como interlocução social que determina, orienta e controla a ação dos representantes” (CHAUÍ, 2005, p.24). As relações entre cultura e democracia que vêm se estabelecendo, se configuram dentro desta última concepção.

As noções implicadas pelas expressões *democratização cultural* e *democracia cultural* são, segundo Teixeira Coelho (1997), distintas. No verbete em que trata da *democratização cultural*, o autor destaca que o uso mais recorrente do termo se refere a ações voltadas à popularização das artes eruditas, tendo como finalidade a ampliação do campo dos receptores culturais. A terminologia *democracia cultural*, por sua vez, se refere geralmente a iniciativas que permitam ao público uma participação mais efetiva, não apenas como receptor, mas como produtor de cultura. Segundo o autor, “políticas de democracia cultural se apoiariam não na noção de serviços culturais a serem prestados à população, mas no projeto de ampliação do capital cultural de uma coletividade no sentido mais amplo desta expressão” (COELHO, 1997, p.145).

Terminologias diversas têm sido usadas, na bibliografia recente sobre políticas culturais, na tentativa de aproximação entre o campo das artes, que foi sempre o foco dessas políticas e não pode agora ser abandonado, e o campo mais amplo da produção cultural, incluindo aí a produção dos moradores das periferias urbanas, um contingente populacional imenso, que não se contenta mais em estar à margem da invenção da sociedade.

Democracia cultural, direito à cultura, participação popular e inclusão cultural são termos com significados próximos, que, a nosso ver, podem ser condensados pela idéia de cidadania cultural.

Nos termos em que preferimos tomá-la, a cidadania cultural se baseia não na noção de cidadania como garantia dos direitos civis individuais, mas como garantia de acesso da população, de um modo geral, à informação e de possibilidade de participação efetiva

na vida das cidades. Através dessa participação, os cidadãos – indivíduos e coletividades – assumem o dever de garantir, nas instâncias democráticas, os seus direitos. Inclusive e sobretudo o direito à cultura. Desse modo, “entender que a luta pela cidadania cultural é essencial na luta pelo direito a cidades justas, democráticas e sustentáveis é compreender a contribuição da cultura para os novos paradigmas urbanos” (MOREIRA; FARIA, 2005, p.11).

Buscando afastar o presente trabalho de uma visão estanque tanto da cultura como dos cidadãos, ressaltamos três fenômenos da contemporaneidade que se relacionam, permeando e complexificando a noção que aqui defendemos, da cidadania cultural. O primeiro deles é a vivência nas cidades, onde habitam, atualmente, cerca de 80% da população brasileira, notadamente nas metrópoles.

Nestor Garcia Canclini (2005), no texto *O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis*, relata algumas especificidades da vivência nas metrópoles da América Latina, onde mais da metade da população é pobre e cerca de 20 a 30% se encontra desocupada e, portanto, sem renda. Um esforço contemporâneo de formulação de políticas culturais não pode prescindir do reconhecimento desse quadro, que se aplica também às metrópoles brasileiras. Projetos ou programas que tenham por objetivo a prática da cidadania cultural, não devem desconsiderar o ambiente degradado (social, ambiental, econômica e culturalmente) em que vive seu pretense sujeito, o cidadão.

Se as ciências sociais são capazes de dizer alguma coisa sobre cultura, cidades e sustentabilidade na América Latina, se os políticos querem fazer alguma coisa com esses três assuntos, não basta sintonizar com a crescente literatura do primeiro mundo que os elabora. Precisamos repensar nossos estudos e nossos mapas urbanos na atual decomposição das cidades que habitamos (CANCLINI, 2005, p.186).

O segundo fenômeno imbricado à noção de cidadania cultural é a presença das novas tecnologias e a ampliação do acesso aos meios de comunicação eletrônicos, que, juntamente com o consumo massivo de bens produzidos dentro da lógica da indústria cultural, reconfiguram a cultura que se pretende possibilitar ao cidadão. Albino Rubim

(2002) destaca a importância da desmaterialização dos produtos culturais e da vivência possibilitada pelas redes de espaços eletrônicos na cultura contemporânea.

A própria realidade, antes resultante de uma interação forte com as circunstâncias do entorno (geográfico), torna-se compósita, resultado da junção entre a realidade contígua, geograficamente constituída, e a telerrealidade, realidade construída no acionamento de espaços eletrônicos, possibilitada pelos atuais aparatos midiáticos (RUBIM, 2002, p.75).

A televivência, possibilitada pelas novas mídias, além de prover a população de conteúdos culturais mundializados – o que dá origem a toda uma discussão sobre a globalização homogeneizante, que não pretendemos tocar aqui – possibilita a esta mesma população que se torne provedora, gerando e trocando conteúdos nos espaços eletrônicos. Uma marca desse contexto, nas comunidades de baixa renda, é o crescimento do número de rádios comunitárias, entre rádios-poste, AM e FM, nas comunidades da periferia de cidades como Salvador.

Atento às novas configurações da cultura, Alexandre Barbalho (2005) questiona o erro estratégico dos formuladores de políticas culturais, ao ignorarem a necessidade de interação crítica com as mídias e a indústria cultural.

Como desconhecer que a nossa mediação simbólica com o que nos cerca e, em especial, com o que está distante, que a constituição de nosso imaginário se dá em grande parte por meio das indústrias culturais? Como pensar uma política cultural alheia à cultura mundializada que flui pelos canais midiáticos? (BARBALHO, 2005, p.39).

O último aspecto que consideramos essencial, especialmente para o entendimento da nova noção de cidadania, é a crescente organização do campo cultural. O recente surgimento de um grande número de ONGs, notadamente a partir da década de 90, reconfigura a organização da sociedade civil. Se por um lado as ONGs atendem a grupos sociais que não eram representados pelas antigas formas de organização civil (sindicatos e associações), como as crianças e adolescentes moradores de periferias, por outro, a substituição daquelas formas por esta nova tende a priorizar “as carências sobre os direitos” (CHAUÍ, 2005, p.30).

A proliferação das ONGs, como assinala Marilena Chauí, é devedora do desmantelamento dos sindicatos e associações, promovido pelo neoliberalismo. As questões surgidas com a substituição de um modelo de organização pelo outro não devem ser esquecidas quando se pensa as interfaces das organizações não-governamentais com as políticas de governos. Nesse sentido, a autora contribui com um relevante questionamento:

A pergunta que deixamos aqui é: as ONGs são a retomada dos movimentos sociais em novos termos, em consonância com as novas condições históricas, ou são a substituição dos movimentos e, tornando-se interlocutoras exclusivas do poder público e canalizadoras exclusivas dos fundos públicos, estão comprometidas com a despolitização contemporânea? São um obstáculo real à participação e à democracia? (CHAUÍ, 2005, p.30).

Inúmeros exemplos, especialmente no campo das políticas culturais, demonstram a pertinência dos questionamentos apontados por Chauí, uma vez que as ONGs têm funcionado, para os poderes públicos, como meio de atingir as diversas comunidades que representam, ou, melhor dizendo, a que atendem.

Nas metrópoles brasileiras, onde os aspectos destacados estão especialmente presentes, os cidadãos, que são o público das políticas que têm como lastro a idéia de cidadania cultural, devem ser vistos a partir de sua inscrição nesse universo contemporâneo. Os cidadãos das políticas de cultura atuais, habitantes de uma metrópole como Salvador, onde se situa nosso objeto de pesquisa, são, em grande proporção, consumidores de produtos da indústria cultural e, em menor escala, sujeitos da televivência e atores organizados da sociedade civil.

### **Políticas culturais municipais**

Segundo Isaura Botelho, como a cultura, em sentido amplo, “é a expressão das relações que cada indivíduo estabelece com seu universo mais próximo, em termos de uma política pública, ela solicita, por sua própria natureza, uma ação privilegiadamente municipal” (2001, s/p). Se, pelos vários fatores já elencados nesse trabalho, notamos a

complexidade da cultura como campo de ação governamental, essa complexidade cresce vertiginosamente se tomarmos como universo de uma política cultural o Brasil, com uma população de mais de 180 milhões de habitantes.

O tamanho e a diversidade desse universo – além do reduzido orçamento para se atingi-lo, é bom lembrar – impedem que um ente federal, como o Ministério da Cultura, tenha uma atuação capilar, possibilitando que as políticas formuladas atendam aos inúmeros segmentos e comunidades que compõem seu campo de atuação. A cidadania cultural, especialmente no que diz respeito ao direito à participação nas decisões sobre políticas públicas, também não encontra perspectiva de concretização nesse universo.

Já na esfera municipal, especialmente em municípios que não atingiram ainda o caráter de metrópole, o reconhecimento das culturas locais se apresenta como esforço viável, podendo ser alcançado, com um mínimo de generalizações, através de um mapeamento cuidadoso. Assim como é viável a participação da sociedade civil na formulação das políticas, sem que seja necessária a transferência de poderes para representantes, que, muitas vezes, também não são acessíveis àqueles que representam.

A ação sociocultural é, em sua essência, ação micro que tem no município a instância administrativa mais próxima desse fazer cultural. Embora esta deva ser preocupação das políticas de todas as esferas administrativas, o distanciamento que o Estado e a Federação têm da vida efetiva do cidadão dificulta suas ações diretas. No entanto, é claro que não as impede. Em primeiro lugar, seu apoio as legitima politicamente. Em segundo, estas duas instâncias podem ter ações diretas, mas sempre em parceria com o nível municipal – que deve ser sempre o propulsor de qualquer ação conjunta (BOTELHO, 2001, s/p).

Estudos recentes promovidos pelo IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, do Governo Federal, têm demonstrado que os municípios brasileiros ampliaram sua participação no financiamento das políticas culturais. Cabe lembrar que o aumento nos gastos pesquisados não significa, automaticamente, que esteja sendo feito, na maioria dos municípios investidores, um esforço consistente de formulação e implementação de políticas culturais. Seria necessário um estudo mais detalhado desses dados para aferir esse tipo de informação. Inclusive por sabermos da larga utilização da cultura em seu

aspecto espetacular, com fins eleitorais e de entretenimento descomprometido com qualquer transformação social.

No artigo *Notas sobre o Sistema Nacional de Cultura*, promovido pelo IPEA, Frederico A. Barbosa da Silva (2005, p.8) apresenta o gráfico abaixo, produzido a partir de dados coletados em 2002, que ilustra a forte presença dos orçamentos municipais no montante do investimento em cultura no Brasil.

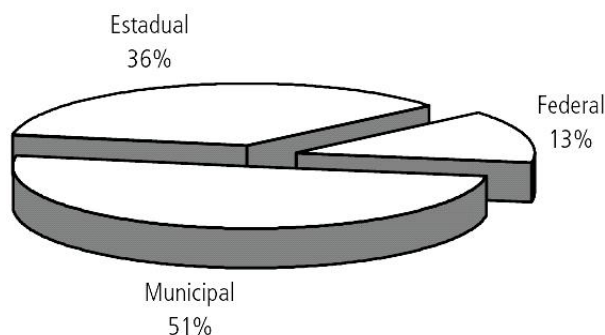


Gráfico 1 - Dispendios culturais por nível de governo em 2002

Em 2005, o Ministério da Cultura deu início ao debate público sobre a constituição de um Sistema Nacional de Cultura - SNC, através da realização de Conferências Municipais de Cultura, com desdobramento em Conferências Estaduais, Regionais e na I Conferência Nacional de Cultura, realizada em dezembro do mesmo ano. Segundo o Ministério, o SNC deve funcionar como “sistema de articulação, gestão, informação e promoção de políticas públicas de cultura, pactuado entre os entes federados, com participação social”<sup>2</sup>. A iniciativa de articulação já conta com a adesão de 19 estados mais o Distrito Federal e de 1.668 municípios<sup>3</sup>.

A criação de órgãos setoriais de cultura nos estados e municípios – assim como o desmembramento dos órgãos que vinculam cultura e turismo, esporte, educação, entre outros – e a garantia de dotação orçamentária para as políticas culturais são fatores

<sup>2</sup> Informações disponíveis em: <[http://www.cultura.gov.br/programas\\_e\\_acoes/gestao\\_da\\_politica\\_de\\_cultura/sistema\\_nacional\\_de\\_cultura](http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/gestao_da_politica_de_cultura/sistema_nacional_de_cultura)>.

<sup>3</sup> Dados atualizados em março de 2006.

essenciais à consolidação dessa articulação. Nesse sentido, tramita atualmente o projeto de emenda à Constituição Federal (PEC 150/03), que define os percentuais mínimos de investimento em cultura pela União, os estados e os municípios, que seriam, respectivamente, iguais a 2, 1,5 e 1% do orçamento de cada ente federado.

Além da garantia de dotação mínima, outro aspecto da emenda tem grande repercussão sobre a constituição de um sistema envolvendo os três níveis de governo. Segundo o texto atual da PEC 150/03, a União terá que dividir 50% de seu orçamento para a cultura com as outras unidades da Federação, sendo 25% com os estados e 25% com os municípios.

Para a esfera municipal, que já vem ampliando sua participação nos gastos com cultura (Gráfico 1), a garantia constitucional de orçamento mínimo, se aprovada, trará grandes benefícios. Porém, é através do debate entre as instituições inscritas no Sistema Nacional de Cultura, especialmente com a participação da sociedade civil, que esse ganho financeiro poderá ser revertido em qualificação dos investimentos em políticas culturais.

A municipalização da cultura traz ainda a perspectiva de avanços quanto à ampliação do entendimento de cultura por parte dos formuladores de políticas. Como já anotamos, a cultura envolve muitos fatores além daqueles que tradicionalmente são considerados pelos gestores de instituições culturais públicas, e, portanto, solicita a interação entre diversos órgãos da administração pública. É através dessa interação que uma política cultural onde a cultura é compreendida em seu sentido amplo pode se consolidar. Isso se considerarmos que a cultura deva ser entendida pela administração pública como campo autônomo, atendido por uma pasta específica, encarregada de provocar interações com as demais pastas – o que não é necessariamente uma verdade.

No âmbito federal, mesmo em uma experiência de governança presidida por um grupo político de esquerda, como é o caso do governo Lula, no Brasil, em que é possível identificar-se claramente uma série de tentativas de mudanças no âmbito cultural, em sentido amplo, o Ministério da Cultura não é convocado a atuar, senão dentro do seu

campo restrito. Não há uma interação maior desse Ministério com outros cujas atividades têm finalidade cultural evidente, como é o caso do Ministério da Educação e do das Comunicações.

De fato, não podemos falar em cultura, de um lado, e economia, política, ciência, tecnologia, religião, medicina, justiça, organização social, artes e folclore, de outro, como se se tratassem de dois mundos separados e autônomos. Não há ato político, econômico, científico, religioso, jurídico, social, artístico ou folclórico que não seja cultural, ou seja, que não expresse uma cultura específica (COLL, 2002, p.28).

Na maioria dos municípios, o isolamento do órgão de cultura também é observado. Com pouco peso político, essa pasta raramente é encarada como estratégica em um governo e, por isso, é comumente dirigida por nomes que não detêm poder dentro da gestão que os indica. Entretanto, como anotado por Isaura Botelho (2001), em uma política municipal as chances de mudanças culturais que não se atenham somente ao restrito “campo da cultura” são visivelmente maiores, possibilitando a incorporação, nas formulações, do caráter transversal da cultura. A partir dessa ampliação do entendimento de cultura, um governo municipal pode provocar a construção de novos paradigmas de cultura política para a cidade.

### **Políticas culturais em Salvador**

A política cultural implementada em Salvador durante os anos de ditadura militar tinha como principal formulador o Governo do Estado, uma vez que os prefeitos das capitais estaduais eram nomeados pelos governadores, e não tinham autonomia de gestão. Nesse período, a Fundação Cultural do Estado – FUNCEB, que havia sido criada em 1974, era a principal instituição pública com finalidade cultural atuando na cidade. No início da década de 80 a FUNCEB teve uma atuação marcante em Salvador, além da ampliação de sua atividade no interior do Estado. Na capital, foram desenvolvidos os primeiros projetos de cunho sócio-cultural, voltados para as comunidades da periferia da cidade, além de ações inovadoras em relação às artes. Anos mais tarde, em 1995, o Governo do

Estado fundiu cultura e turismo em uma só pasta, a Secretaria de Cultura e Turismo – SCT, à qual a FUNCEB passou a ser subordinada.

Em 1986, quando se iniciava a administração de Mário Kertész<sup>4</sup>, primeiro prefeito eleito após a ditadura militar, foi criado na estrutura da Prefeitura um órgão destinado às questões culturais, a Fundação Gregório de Mattos - FGM, autarquia vinculada à Secretaria Municipal de Educação e Cultura que responde, até os dias atuais, pela política cultural do Município.

No entanto, é sabido que Fundação Cultural do Estado - FUNCEB e a Secretaria de Cultura e Turismo - SCT, mesmo após a criação de um órgão de cultura no Município, continuaram a ter uma atuação importante na capital baiana. Porém, como o objeto de nosso estudo, o projeto Boca de Brasa, foi criado na FGM, nos deteremos na análise desse órgão, sua criação, atuação e as políticas culturais desenvolvidas.

A lei que determinou a criação da FGM na estrutura da Prefeitura descreve assim os objetivos da instituição:

I - organizar e promover as atividades culturais e artísticas; II - preservar e divulgar o patrimônio histórico-cultural; III - coordenar e executar as atividades editoriais; IV - desenvolver estudos e projetos relacionados com a compreensão e entendimento da tipologia cultural da cidade; V - administrar, promover e desenvolver atividades de museu; VI - exercer outras atividades correlatas, necessárias ao cumprimento de sua finalidade<sup>5</sup>.

A constituição da Fundação como autarquia – entidade autônoma, com patrimônio formado por recursos próprios, sujeita à fiscalização do Estado (no caso a Prefeitura de Salvador) e que atende aos interesses da coletividade – garantiu à instituição um menor atrelamento à burocracia da máquina pública, permitindo uma gestão mais ágil e independente, abrindo inclusive a possibilidade de captação direta de recursos extra-orçamentários.

---

<sup>4</sup> Mandato exercido entre 1986 e 1988.

<sup>5</sup> Lei nº 3.601, Diário Oficial de Estado - D.O.E., 18 de fevereiro de 1986.

O primeiro presidente da Fundação, nomeado em maio de 1986, foi Roberto Gabriel Dias. Em dezembro do mesmo ano, Dias foi substituído pelo músico Gilberto Gil, que ocupou o cargo até julho de 1988, quando deixou a FGM para se candidatar à Câmara Municipal. Com a saída de Gil, já no final da gestão, o cargo de presidente foi ocupado pelo poeta Waly Salomão, que já trabalhava na Fundação à frente das questões relacionadas ao carnaval (ALBINATI; KÖPP, 2005).

O projeto da Fundação Gregório de Mattos foi idealizado por um grupo de importantes artistas e intelectuais estreitamente relacionados à trajetória de Mário Kertész. Entre eles destacam-se o antropólogo Roberto Pinho, que coordenou a campanha eleitoral do prefeito e mais tarde tornou-se Secretário de Programas Especiais; o jornalista João Santana (conhecido como Patinhas), atual responsável pela campanha eleitoral do presidente Lula, que foi Secretário de Comunicação; o antropólogo Antonio Risério, que fez parte da diretoria da FGM; os arquitetos João Filgueiras Lima, o Lelé, e Lina Bo Bardi, que colaboraram especialmente com os projetos de recuperação do Centro Histórico; além dos tropicalistas Waly Salomão, Rogério Duarte e Gilberto Gil, atual Ministro da Cultura.

A presença de Gilberto Gil à frente da FGM trazia prestígio e visibilidade à recém criada instituição. Entretanto, o cotidiano da gestão cultural do município, assim como a definição das diretrizes e a solução de questões de articulação política não passavam necessariamente pelo então presidente. Segundo antigos funcionários da FGM entrevistados para este trabalho, naquele período (1986 a 1988) as questões importantes de todos os projetos criados pela Fundação eram remetidas a Roberto Pinho, que, como destacamos anteriormente, era então Secretário de Programas Especiais. A referida pasta, criada pela gestão de Kertész, centralizava os maiores programas da prefeitura, como o Transporte de Massa de Salvador – projeto não implementado, que ficou conhecido como o “bonde moderno” –, e a Fábrica de Equipamentos Comunitários – autarquia destinada à produção de mobiliário e equipamentos urbanos, fornecidos a diversos projetos da Prefeitura.

Além de secretário do Município, Roberto Pinho era o “cabeça” da Fundação Gregório de Mattos e fazia as vezes de presidente, apesar de a Fundação ser subordinada a outra Secretaria, a de Educação e Cultura. Na Fundação, Pinho colaborava com a formulação das políticas, a elaboração de projetos e articulava a estrutura da Prefeitura a fim de resolver as questões da instituição, que ainda se encontrava em fase de estruturação, sem sede própria nem organograma definido. O ator Júlio Góes, que era coordenador de uma das carretas do projeto Boca de Brasa, relembra: “Se a gente procurasse por ele [Pinho] na Secretaria, ele dizia: ‘eu não falo de cultura durante o expediente, reunião sobre a Fundação tem que ser de noite’. As reuniões aconteciam na casa dele, muitas vezes”<sup>6</sup>.

O fato de Roberto Pinho ter sido um dos formuladores da política cultural daquela administração e de ter ocupado cargo de grande importância na Prefeitura (em termos de verbas e de posição estratégica na administração) foi, provavelmente, uma das razões para o bom funcionamento dos projetos da Fundação durante essa primeira gestão, com destaque para o projeto Boca de Brasa.

Gilberto Gil e Antonio Risério, no texto *Fundação Gregório de Mattos: roteiro de uma intervenção político-cultural*, publicado em 1988, relatam o modelo de política cultural que se pretendeu implantar em Salvador naquele período.

A FGM nasceu, antes de mais nada, recusando dois papéis amarelados pela prática conservadora e elitista dos velhos mandarins da política cultural brasileira. De uma parte, recusando-se a assumir o papel da agência cultural tradicional, com sua ação restrita ao mecanismo de repasse de recursos financeiros a uma clientela preferencial (...). De outra parte, recusando-se igualmente a assumir o papel de réplica municipalista de órgãos estaduais e federais. Se aceitássemos o papel de réplica (...) estaríamos simplesmente fazendo transposição mecânica, para realidade do município, de um modelo abstrato e alienado de repartição ‘cultural’, estruturado segundo o padrão europeu das formas e práticas de cultura, com seus departamentos de cinema, teatro, dança, literatura, etc., supostamente aplicáveis a qualquer realidade cultural (RISÉRIO; GIL, 1988).

---

<sup>6</sup> Entrevista cedida em 25 de abril de 2006.

O público alvo das ações pretendidas pela Fundação, segundo Risério, em entrevista cedida ao Jornal da Bahia, eram os cidadãos e não apenas a comunidade artístico-intelectual: “a vida cultural baiana é o que se produz no mestrado de física e no barraco da invasão”<sup>7</sup>. Tanto no pólo da produção, como no do consumo de bens culturais, o objetivo declarado era incluir o conjunto da população da cidade no campo da cultura.

As noções que norteavam a atuação da FGM se aproximam daquelas elaboradas por Hamilton Faria, anos mais tarde, no artigo *Políticas Públicas de Cultura e Desenvolvimento Humano nas Cidades*. Segundo Faria (2003), a ampliação do acesso da população aos bens culturais clássicos, como o ensino público de qualidade, por exemplo, é fator imprescindível para o desenvolvimento cultural – a garantia da *cultura para todos*. O autor aponta, entretanto, a necessidade de ir além dessa garantia, de “compreender que a cultura deve ser *por todos* e não simplesmente *para todos*. Isso significa dizer que é necessário que as políticas públicas valorizem a pluralidade dos atores culturais de um país, localidade ou região” (FARIA, 2003, p.42).

Entre o período de criação da Fundação e os dias atuais, os direitos dos cidadãos de participarem da cultura, enquanto produtores, consumidores e atores políticos, esteve presente em diferentes graus nas cinco gestões que estiveram à frente da poder municipal. Na atual gestão da Prefeitura, com o mandato do prefeito João Henrique Barradas Carneiro<sup>8</sup>, do PDT, a Fundação Gregório de Mattos é presidida pelo professor Paulo Costa Lima, que anteriormente havia sido Pró-Reitor de Extensão da Universidade Federal da Bahia, onde leciona na Escola de Música.

Um ano e meio após o início dessa gestão, pode-se observar, mesmo que preliminarmente, algumas características da política cultural que vêm sendo desenvolvida através da Fundação. O texto *Salvador e os caminhos de sua cultura – A perspectiva da Fundação Gregório de Mattos*, de Paulo Lima, presidente da FGM, esclarece alguns aspectos essenciais da política que vêm sendo formulada, além de enumerar os projetos e ações que se tem implementado.

---

<sup>7</sup> Jornal da Bahia, 06 de janeiro de 1986.

<sup>8</sup> Empossado em 2005, com mandato previsto até o início de 2009.

A grande missão e desafio da gestão cultural em Salvador é desenvolver (e estimular) processos culturais e educativos que consigam valorizar as pessoas da cidade como um todo (...) Surge daí a necessidade de criação de um formato de atuação do tipo ‘movimento’, capaz de mobilizar pessoas e organizações, buscando promover ações adequadas à missão e avançando na direção da permanência institucional dessas ações desenvolvidas (LIMA, 2006, p.44).

Falando da proposta de sua gestão para as relações entre cultura e participação popular – tema que consta no *slogan* da atual administração: “Prefeitura de Participação Popular” – Paulo Lima alerta que “a cultura pode se transformar em uma importante ferramenta de distribuição de poder”. Nesse sentido, ressaltamos quatro ações desenvolvidas pela FGM ao longo de 2005, destacadas no referido texto, que nos parecem incentivar o empoderamento dos cidadãos para uma maior atuação enquanto produtores de cultura.

O curso *Botando o Bloco na Rua*, realizado em abril de 2005, tinha a pretensão de formar um grupo de pessoas interessadas em criar blocos de carnaval a partir de seus contextos comunitários, o que contribuiria para a diversificação dos atores presentes no Carnaval de Salvador. Problemas na fase de divulgação, entretanto, não trouxeram exatamente o público esperado, mas sim muitos iniciados, produtores com experiência na organização de blocos de Carnaval em busca do aperfeiçoamento de sua atuação.

O projeto *No Coração da Cidade* pretendia, através da interação com lideranças locais, mapear a produção cultural de bairros de Salvador e trazê-la para o centro da cidade, o que seria feito gradativamente. O projeto se concretizou, mas apenas com os bairros da Liberdade e Itapuã. A partir da produção cultural da Liberdade, por exemplo, foi criada uma programação de um mês, apresentada nos equipamentos culturais da Fundação sediados no Centro Histórico (Teatro Gregório de Mattos, Galeria da Cidade, Casa do Benin e Museu da Cidade) e em estruturas montadas em outros espaços como a Praça Municipal, a Cruz Caída e o Terreiro de Jesus. Foram realizados espetáculos de música, dança, teatro, desfile de bandas e blocos percussivos, evento culinário, exposições e um seminário com discussão de temas pertinentes à cultura do bairro.

A *I Conferência Municipal de Cultura de Salvador* foi realizada pela FGM a partir de proposta feita pelo Ministério da Cultura, no sentido de promover as articulações necessárias para a criação do Sistema Nacional de Cultura. O evento colocou em contato diversos segmentos culturais da cidade: agentes e grupos comunitários, artistas, ONGs, produtores com inserção no mercado cultural, etc. Desse encontro, que contou também com a presença da equipe da Fundação, inclusive seu presidente e gerentes, surgiram relevantes debates, sendo uma das principais reivindicações, aprovada em plenária, a criação da Secretaria Municipal de Cultura.

Ainda no sentido do empoderamento das comunidades, o *Programa Mestres Populares da Cultura* pretende desenvolver ações de valorização dos saberes daquelas pessoas que detêm conhecimentos singulares e que os vêm transmitindo geração após geração. A primeira ação do Programa foi o lançamento de um Edital, que recebeu 56 projetos elaborados por diversas comunidades de Salvador, prevendo a realização de festivais, feiras ou encontros locais de cultura em homenagem aos mestres populares. Cada projeto selecionado (o Edital previa até 15 projetos) receberia o valor de R\$30 mil para sua execução, que deveria acontecer na própria comunidade que se articulou para a concepção da proposta e indicação dos mestres. A seleção dos projetos inscritos neste Edital compreendeu duas etapas, sendo selecionados na primeira o dobro do número de propostas que poderiam ser aprovadas na segunda. Após a etapa inicial, foi realizada uma oficina de capacitação em elaboração de projetos, que objetivava o nivelamento da qualidade de formulação e apresentação das propostas, possibilitando a todos os pré-selecionados condições mais justas de participação na seleção final. Em razão de problemas financeiros alegados pela Prefeitura, foram financiados até a presente data apenas quatro projetos dentre os quinze selecionados.

Essas quatro ações desenvolvidas pela FGM e aqui brevemente descritas, seja pelo viés da capacitação, da abertura de espaços para discussão de políticas públicas ou da valorização da produção cultural gerada nas comunidades da cidade, sinalizam uma política cultural que prioriza atores sociais que não estão inscritos no mercado cultural, cuja produção se origina, na maioria dos casos, em um contexto comunitário.

Entretanto, os entraves que vêm dificultando a concretização dos projetos formulados pela Fundação Gregório de Mattos têm sido imperativos. Esse descompasso que se tem observado entre as formulações da política cultural do município e sua implementação se deve, a nosso ver, ao pouco peso da pasta da cultura na atual gestão. A falta de prioridade dada às demandas da Fundação reflete o não entendimento da cultura, e conseqüentemente da instituição que responde por este campo, como elemento estratégico na relação entre o poder municipal e os cidadãos. É bom que se ressalte que a participação da sociedade nas decisões sobre as políticas em construção é um dos fins almejados por essas próprias políticas, mas funciona também como meio de garantir sua concretização, fortalecendo o campo da cultura perante o poder municipal.

No caso da atual gestão da Prefeitura de Salvador, a articulação da sociedade civil em torno do cumprimento de metas há muito propostas para a cultura, angariando inclusive o apoio de deputados e vereadores, está tendo êxito em pelo menos duas realizações: a implementação da Lei e do Fundo Municipais de Incentivo à Cultura, que devem abrir inscrições no mês de julho, e a criação, em curso, do Conselho Municipal de Cultura.

Após um ano de atuação, no qual a FGM deu início a alguns projetos que a aproximaram de seu público alvo e permitiram a realização de uma espécie de mapeamento informal do seu campo de trabalho, a Fundação reordenou a perspectiva de sua atuação. A atual gestão da FGM optou por direcionar suas ações de forma a promover a articulação de uma rede de agentes e “lugares” da cultura que envolvesse artistas profissionais, espaços culturais tradicionais, grupos culturais comunitários, espaços comunitários de produção cultural, entre outros.

Nesse sentido, a instituição aprovou o projeto para constituição, em Salvador, de um Pontão de Cultura, administrado pela Fundação, com financiamento pelo Ministério da Cultura. Conforme registrado no projeto aprovado, o Pontão de Salvador funcionará como um programa de articulação do campo cultural, corroborando assim com as diretrizes pensadas pela FGM. O valor aprovado para o empreendimento, superior a dois milhões de reais, se aproxima do orçamento anual da Fundação, apontando para

uma perspectiva de melhor estruturação da política que vêm sendo formulada e implementada.

Essa articulação de agentes e “lugares” da cultura, idealizada anteriormente à aprovação do projeto do Pontão, recebeu o nome de Rede Municipal de Cultura. Os objetivos da iniciativa são assim descritos pelo presidente da Fundação:

Pensamos nessa Rede como um movimento de articulação de pessoas e instituições dedicadas à cultura na cidade de Salvador, visando descentralizar ações e reconhecer pólos de atividade cultural espalhados pela cidade, potencializando capacidades e resultados. Além disso, pensamos na Rede como instrumento capaz de gerar informações sobre o sistema cultural da cidade, proporcionando valiosas trocas de experiência e conhecimento, potencializando os ‘boas práticas’ na direção do desenvolvimento coletivo, e estabelecendo um vínculo mais estreito entre participantes e poder público municipal (LIMA, 2006, p. 47).

No sentido da constituição da Rede, mas ainda tateando o conceito e as formas de atuação da instituição como integrante da mesma, a FGM implementou, como ação inicial dessa articulação, uma série de encontros entre agentes culturais dos bairros da cidade. O objetivo desses encontros é promover o diálogo com representantes de diversos grupos da vida cultural das comunidades – jovens, idosos, assistentes sociais, lideranças políticas, artistas, mestres, educadores, entre outros atores possíveis -, para reconhecimento da cultura local, apresentação da idéia da Rede e definição de interações possíveis entre a FGM e as comunidades em questão.

Foram realizados, em fevereiro e março de 2006, cinco encontros, com representantes dos bairros da Engomadeira, Vila Canária, Águas Claras, Castelo Branco e Saramandaia, situados no Miolo de Salvador – região localizada entre a BR 324 e a Avenida Paralela. A convocação dos participantes se deu através da visita de equipe da Fundação às comunidades, onde foram realizadas uma ou duas reuniões preparatórias. Nos dias marcados para os encontros, cada comunidade participante teve à disposição o transporte para sua condução até o Teatro do ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha), no Centro da cidade, onde os encontros se realizaram.

O diálogo com as comunidades, que era o foco dos encontros, foi, no entanto, praticamente minado pela abertura para a apresentação das manifestações culturais locais, sem controle eficiente do tempo dedicado a cada uma. Desse modo, o momento das mostras, que deveria ocupar pouco tempo, tornou-se o centro da atividade, sobrando para as discussões menos da metade do tempo planejado. Em alguns casos, as três horas destinadas à atividade, que ocorria sempre das 19 às 22h, foram quase totalmente tomadas pelas mostras, restando 30 minutos para os debates, que, conseqüentemente, foram rasos e improdutivos.

Uma análise possível desse episódio leva a crer que o reduzido número de equipamentos culturais da cidade e a dificuldade de acesso a esses espaços, especialmente no que diz respeito à produção cultural das comunidades periféricas de Salvador, foi o fator estimulante da “fome de palco” que se observou nos encontros, quando os grupos tiveram oportunidade de se apresentar num espaço cultural tradicional, mesmo que para uma platéia basicamente composta por seus vizinhos.

A dificuldade de acesso aos espaços culturais – entendidos como espaços físicos adequados, com sonorização e iluminação; mas também como oportunidade de inscrição na esfera da produção cultural reconhecida pela mídia e pelo público consumidor de bens culturais –, que ocorre inclusive pela carência de locais com essas características, foi uma das principais queixas das comunidades que participaram dos encontros. A demanda por espaços culturais foi evidenciada nos pronunciamentos que aconteceram no encontro que reuniu três comunidades com as quais o diálogo já havia sido inaugurado – Engomadeira, Vila Canária e Águas Claras.

Acreditamos que a carência por espaços culturais, aliada à dificuldade de acesso aos mesmos, manifestada pelos atores sociais presentes nos encontros promovidos pela FGM foi elemento fundamental para o acolhimento do projeto Boca de Brasa, entre 1986 e 2003, pelas comunidades de Salvador, uma vez que a iniciativa franqueava aos grupos e artistas locais o acesso a um espaço móvel, a carreta-palco, dotado de equipamentos básicos para atender manifestações culturais as mais diversas.

### **Contexto da criação do projeto**

Para o campo da cultura, tanto no plano nacional como municipal, a redemocratização trouxe grandes expectativas. Em Salvador, a Prefeitura Municipal, que durante a ditadura funcionava como “nada mais, nada menos que uma Secretaria a mais na estrutura do Governo Estadual” (SANTOS, 1997, p.37), teve, com a eleição direta para prefeito em 1985, a oportunidade de retomar sua autonomia, inclusive em relação às questões da cultura. Mário Kertész foi eleito pelo PMDB, com 45,8% dos votos, sendo o prefeito mais votado de Salvador até as últimas eleições, em 2004, quando a marca foi superada pela do atual prefeito, João Henrique (PDT).

A campanha eleitoral de Kertész, coordenada por Roberto Pinho, teve o apoio da ampla bancada de esquerda que havia assumido o legislativo municipal nas eleições anteriores e foi construída a partir de temas como participação popular, articulada com entidades e movimentos sociais urbanos, e autonomização municipal. Entretanto, do discurso à prática política, a gestão Kertész “teve como marca um distanciamento expressivo da esquerda” (RUBIM, 2002, p.15). Ainda sobre essa controversa administração, Dantas Neto (2000) afirma que a gestão promoveu o desmonte das políticas que vinham sendo discutidas e planejadas desde o regime militar e que ansiavam por se concretizarem num governo eleito democraticamente.

A Fundação Gregório de Mattos – FGM foi criada no início do mandato de Kertész, com o objetivo de formular e administrar as políticas culturais para a cidade, atuando como uma Secretaria de Cultura, mas constituída de forma mais autônoma, como autarquia da Prefeitura. Com ela veio a necessidade da realização de um trabalho de reconhecimento, mesmo que informal, do campo de atuação das políticas culturais a serem implementadas no Município.

A criação do projeto Boca de Brasa, ainda no primeiro ano de existência da Fundação, contribuía para este reconhecimento. Como o projeto previa o envolvimento das micro-comunidades da cidade, ao passo em que fosse implementado, a equipe da FGM teria oportunidade de realizar uma espécie de mapeamento *in loco* dos espaços, grupos, lideranças, enfim, do campo cultural da cidade com um todo.

Conforme registrado em documento produzido cerca de cinco meses após sua implantação,

o Projeto Boca de Brasa foi criado (...) para, basicamente, incentivar, promover, registrar e movimentar a cultura da cidade com todos os seus elementos conflitantes – além de procurar ser uma vitrine permanente para os novos talentos. Prevê o projeto, a partir do trabalho desenvolvido, diagnosticar, cadastrar, veicular tendências artístico-culturais com o objetivo de integrar o homem à sua cidade, resgatando o pleno sentimento de cidadania, inerente ao convívio democrático. Toda semana 5 carretas (espécie de palco móvel) (...) percorrem os bairros de Salvador, levando diversão e lazer com apresentação de espetáculos criados pelas próprias comunidades nas mais diversas áreas (teatro, música, dança, variedades, folclore, etc.). A participação é aberta, democrática: qualquer um pode subir, participar e mostrar seus dotes.<sup>9</sup>

Através da análise desse projeto, que funcionou de 1986 a 2003, com interrupções, pretende-se discutir a aplicação de conceitos hoje largamente utilizados nos discursos sobre políticas culturais, como democracia cultural, cidadania cultural, inclusão e participação. A trajetória do Boca de Brasa é interpretada como um momento de transposição desses conceitos, utilizados muitas vezes como elemento de retórica, para a prática das relações culturais da cidade de Salvador.

### **Implantação do Boca de Brasa**

Durante a primeira gestão da Fundação Gregório de Mattos (1986 a 1988), a reabilitação do Centro Histórico de Salvador e a valorização das culturas de matriz africana foram importantes alvos das ações da instituição. Nesse sentido, foram criadas

---

<sup>9</sup> Sinopse do Projeto Boca de Brasa, FGM/PMS, setembro de 1987. Documento disponível na Gerência de Promoção Cultural da FGM.

iniciativas como o Projeto Terreiros, que recuperava a estrutura física das casas de candomblé da cidade; o Parque Histórico do Pelourinho e o Programa Especial de Recuperação dos Sítios Históricos, que buscaram recursos para promover melhorias no degradado patrimônio barroco de Salvador; a construção do Teatro Gregório de Mattos, na Praça Castro Alves; o intercâmbio cultural com países africanos e a construção da Casa do Benin, no Pelourinho, entre outros projetos e iniciativas.

O projeto Boca de Brasa seguia em um rumo oposto, em direção à periferia ao invés do Centro, e era aberto a todo tipo de manifestação cultural, sem direcionamentos por linguagem artística, gosto ou outros critérios. A concepção do Boca de Brasa é devedora de um outro projeto, o Roda Coração, elaborado durante a primeira gestão de Mário Kertész na Prefeitura, pelo produtor cultural Luiz Carlos Ripper. Este projeto, que não chegou a se concretizar, envolvia outros elementos além daqueles que foram empregados no Boca de Brasa que, mesmo sendo uma versão reduzida do primeiro, trouxe importantes inovações para a produção cultural da cidade, tanto pelo aspecto da estrutura como pela metodologia de trabalho adotada.

Durante a administração de Kertész, em que Gilberto Gil foi o presidente da Fundação Gregório de Mattos, foram coordenadores do projeto Boca de Brasa os diretores teatrais Walter Seixas e Bertrand Duarte. A equipe convidada para a execução do projeto, um grupo de jovens atores e diretores (Figura 1), trabalhava sob forte inspiração dos artistas e intelectuais próximos à gestão Kertész, autores de importantes reflexões sobre a cultura brasileira que, no final da década de 60, haviam participado do movimento tropicalista.

O entusiasmo e a criatividade desta equipe foram, certamente, elementos essenciais para que o projeto se consolidasse com o mesmo caráter irreverente com que iniciou suas atividades, no dia 24 de outubro de 1986, com um espetáculo realizado na Praça Municipal.



Figura 1 – Equipe do Boca de Brasa.

A estrutura do Boca de Brasa era composta por quatro carretas transportáveis, que, quando estacionadas, tinham as paredes laterais abertas, transformando-se em palcos, como ilustra a figura 2.

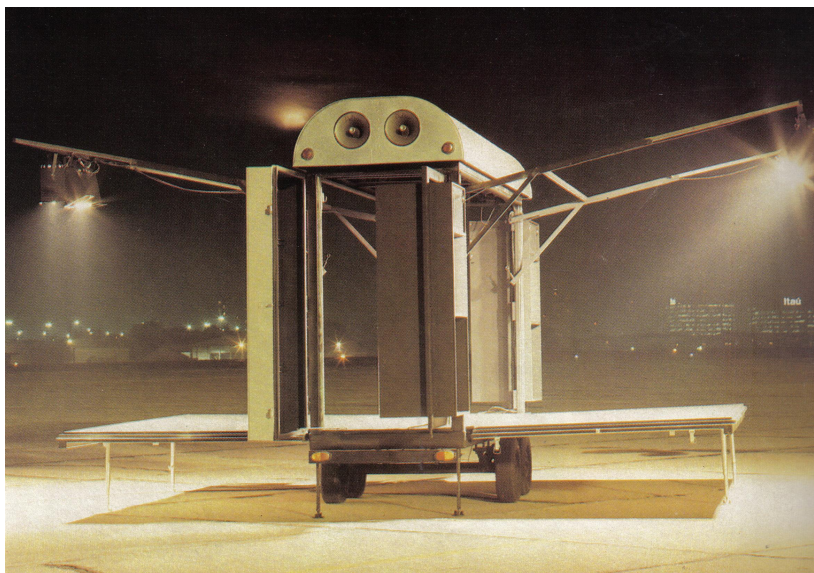


Figura 2 – Carreta-palco com as portas abertas.

Cada carreta-palco possuía área de 25m<sup>2</sup> e tinha acoplados equipamentos de sonorização e iluminação cênica que atendiam as necessidades de espetáculos de pequeno porte. O

projeto da carreta-palco foi desenvolvido pela arquiteta paranaense Consuelo Cornelsen, especialmente para o Boca de Brasa, e executado também no Paraná. A pintura das carretas foi criada pelo artista plástico Rogério Duarte.



Figura 3 – Pintura das carretas-palco.

Inicialmente as carretas eram rebocadas por Opalas, que não resistiram por muito tempo ao acidentado relevo de Salvador e tiveram que ser substituídos por caminhonetes, veículos mais adequadas ao serviço. A utilização de automóveis resistentes e em bom estado de conservação era essencial para o funcionamento do projeto, especialmente se considerarmos a dificuldade de acesso a vários dos locais onde o Boca de Brasa se apresentava – comunidades sem urbanização adequada, situadas em terrenos íngremes, com vias acidentadas, etc. – a fim de cumprir sua meta de descentralização.

Cada carreta-palco era acompanhada por uma equipe, formada inicialmente por um ator coordenador e um ou dois atores auxiliares (chamados animadores do projeto), um técnico de som e iluminação, um técnico electricista, um motorista e um segurança. O grupo de animadores era formado por jovens atores, convidados por Roberto Pinho a comporem uma equipe de trabalho. A maioria dos técnicos eram funcionários da Prefeitura e, por isso, permaneceram no projeto até suas últimas apresentações. A segurança era feita por policiais civis, que circulavam à paisana nos locais onde se

realizavam as apresentações a fim de impedir o roubo de equipamentos e evitar que pessoas não autorizadas subissem ao palco.

A metodologia de trabalho previa as etapas de prospecção e de apresentação. A etapa de prospecção consistia em visitas das equipes às comunidades da cidade, realizadas durante a semana, geralmente à noite, pela conveniência dos moradores. O primeiro passo para esse contato inicial com os atores locais era dado pelos animadores, que iam a campo promover reuniões com representantes de associações ou conselhos de moradores, líderes comunitários, artistas, religiosos, entre outros agentes, a fim de apresentar a proposta do projeto e “garimpar” a produção cultural de cada localidade.

No início da implantação do Boca de Brasa tentou-se criar uma rotina de prospecção com cerca de um mês de antecedência, a fim de possibilitar às comunidades tempo hábil para organização de suas atividades culturais, mas logo esse tempo ideal foi reduzido a apenas uma semana. Entre segunda e sexta-feira cada equipe montava, junto com os moradores, os roteiros das apresentações, constituídas por atrações locais e apresentadas pelos animadores do projeto. Os técnicos responsáveis pelo funcionamento de cada carreta também visitavam as comunidades previamente, a fim de verificar o melhor espaço para seu estacionamento (praças, largos, áreas de convivência, ruas largas com pouco fluxo de veículos, etc.), além de fatores como localização de pontos de energia.

A etapa de apresentação do projeto ocorria nos finais de semana, quando as equipes voltavam às comunidades contatadas, levando as carretas-palco para a realização das mostras locais. Projeto elaborado pela equipe do Boca de Brasa, em setembro de 1987, descreve o roteiro básico das mostras:

A programação é composta (permeadamente) de uma seleção musical (som mecânico), locução, entrevistas, notas de vários tipos, vinhetas e divulgação da programação do dia, bem ao estilo dos serviços de alto-falantes do interior. Pela tarde até a noitinha, fazemos a programação infantil. A partir do escurecer, a programação adolescente-adulta.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Sinopse do Projeto Boca de Brasa, FGM/PMS, setembro de 1987. Documento disponível na Gerência de Promoção Cultural da FGM.

Segundo o diretor e produtor teatral Walter Seixas Júnior, que coordenou o Boca de Brasa durante seus três primeiros anos de existência, na maioria das comunidades em que o projeto atuou as atrações locais eram principalmente musicais, apresentadas por grupos ou artistas solo. Apresentações de dança também aconteciam com frequência. Em menor escala, eram apresentados espetáculos de teatro, inclusive pelas dimensões do palco, restritivas para as artes cênicas. Imitações, números de mágica, contação de histórias e piadas, entre outros formatos ainda compunham as mostras.

Eu me lembro que em Saramandaia, que era um bairro muito pobre, muito sem infraestrutura, me apareceu um senhor, na época com uns cinquenta sessenta anos, chamado João Bicharada. Ele vestia um paletó cheio de imagens de animais – de jegue, de cavalo, vaca, boi, galinha – e fazia imitações. Então, ele já era de uma geração bem antiga e ele contava umas histórias incríveis e fazia imitações... Ele era super popular. (...) Aí ele circulava entre vários bairros que estavam na mesma zona, como Cabula, Doron, Engomadeira, São Gonçalo, Narandiba. Quando tinha programação a população mesmo dizia ‘chama João Bicharada!’, então a própria comunidade se organizava, pegava ele de carro, arrumavam lanche e tal.<sup>11</sup>

O acesso ao palco da carreta era franqueado inclusive àquelas pessoas que não estivessem inscritas no roteiro previamente elaborado, que podiam requerer sua participação no momento da apresentação. Os animadores se revezavam no palco, propondo jogos, brincadeiras, dando recados, chamando os participantes, enfim, reorganizando a todo momento o roteiro do espetáculo.

Os moradores das localidades eram atores e também público dos espetáculos. Desde a chegada da carreta-palco, a abertura das paredes laterais e a montagem dos equipamentos eram acompanhadas por curiosos, principalmente as crianças, que começavam a se aproximar. A divulgação das mostras era eficiente, pois partia das lideranças que as estavam articulando, e chegavam, através do boca-a-boca, a toda a comunidade. A equipe do projeto contava ainda com faixas e panfletos para distribuição nos locais onde o Boca de Brasa iria se apresentar. Nos panfletos eram anotados os nomes dos moradores responsáveis pela articulação das mostras, que deveriam ser procurados por quem se interessasse em integrar a programação de cada comunidade.

---

<sup>11</sup> Entrevista cedida por Walter Seixas em 21 de junho de 2006.



Figura 4 – Modelos de panfletos produzidos (frente e verso).

Em relatório referente ao período de outubro de 1986 a setembro de 1987, a equipe do projeto Boca de Brasa registrou a reação dos moradores das comunidades com a chegada da carreta-palco para realização das mostras locais:

O equipamento/carretinha/palco-móvel é realmente um brinquedo, um ovni, um signo, um totem, uma arma que as crianças, adolescentes e adultos manipulam, sobem, andam, assustam-se, riem, curtem, cultuam, criam, agem e reagem de todas as maneiras, desde o som gutural de desrepressão até articulações criativas mais organizadas. E nós, que formamos a equipe, somos incorporados

num processo que vai da estranheza inicial até o jantar e bate-papos nas próprias residências locais.<sup>12</sup>

O acolhimento pelo público foi uma das marcas do projeto Boca de Brasa que contribuiu mais fortemente para a longevidade dessa iniciativa. Todos os membros da equipe entrevistados ressaltaram a boa relação com os anfitriões, que muitas vezes promoviam almoços ou lanches para recebê-los. Houve ainda casos em que os moradores pediam que a carreta permanecesse no local por mais tempo do que o estimado e, para tanto, bancavam “rodadas de cerveja” para a equipe a fim de que, integrados no espírito festivo, adiassem o encerramento de seu trabalho.

Idealmente, a rotina das apresentações seria a seguinte: quatro carretas<sup>13</sup> iriam a quatro diferentes comunidades aos sábados e a outras quatro aos domingos. Cada apresentação tinha duração prevista de seis horas, sendo realizada das 17 às 20 horas a programação dirigida ao público infantil e das 20 às 23 horas o roteiro elaborado para o público adulto. Desse modo, o Boca de Brasa realizaria mostras em oito comunidades por semana. Nota-se, no entanto, nos relatórios acerca do projeto e também nos depoimentos cedidos por pessoas que participaram de sua realização, que a meta de apresentações semanais nem sempre foi cumprida, pois estava condicionada a muitas variáveis. Dentre elas, destacamos a manutenção das carretas e de seus equipamentos, assim como dos carros que as conduziam, as condições climáticas e o número de solicitações vindas das comunidades.

Para eleição das comunidades que deveriam ser atingidas pelo projeto, tomou-se por base um levantamento feito pela Prefeitura que dividiu a cidade em 18 regiões, denominadas Unidades Espaciais ou Administrações Regionais, e discriminou os núcleos que compunham cada Unidade, totalizando cerca de 630 localidades. Cada carreta-palco e sua respectiva equipe atendiam a um determinado conjunto de Unidades Espaciais e o cumprimento das metas era checado pela coordenação do projeto. Com o sucesso do projeto, os contatos, que inicialmente partiam da equipe do Boca de Brasa,

---

<sup>12</sup> Relatório disponível na Gerência de Promoção Cultural da FGM.

<sup>13</sup> O projeto dispunha de 5 carretas, mas apenas 4 foram totalmente equipadas logo no início dos trabalhos. A 5ª carreta, mesmo depois de equipada, funcionava como reserva, caso houvesse necessidade de substituição de outra que estivesse avariada.

passaram a ser feitos pelas próprias lideranças comunitárias, o que facilitou a realização da etapa de prospecção, mas não a eliminou.

Segundo Antônio Risério, então membro da diretoria da Fundação, um dos principais objetivos do Boca de Brasa era a realização de um mapeamento da realidade cultural da cidade (RISÉRIO; GIL, 1988). Este mapeamento, que não chegou a ser sistematizado, era realizado durante as incursões da equipe do projeto nas comunidades de Salvador. Além de mapear, o projeto pretendia também despertar potenciais culturais das localidades por onde passasse. Como ressaltou o ator Júlio Góes, coordenador de uma das carretas-palco, “massageando todos os pequenos pontos, vamos fazer uma espécie de *do-in* no corpo cultural da cidade, que está doente e dormente”<sup>14</sup>.

Roberto Dias, o primeiro presidente da Fundação, em depoimento ao jornal *Folha da Bahia*, fala também sobre as pretensões do projeto: “o objetivo disso é fazer com que, participando da vida cultural e vendo os outros participarem, produzindo cultura, a pessoa ultrapasse a mera condição de habitante, fazendo-se cidadão”<sup>15</sup>. Esse objetivo, que pode ser traduzido como promoção da cidadania cultural, foi registrado em diversas matérias jornalísticas publicadas sobre o projeto, em documentos pesquisados e, também, por antigos membros da equipe do Boca de Brasa entrevistados.

Se no início da implantação do projeto acreditava-se que a abertura de espaços para a manifestação cultural das comunidades seria suficiente para um aumento do nível de consciência cidadã, a vivência com essas comunidades revelou que a forte presença dos meios de comunicação de massa, notadamente a televisão e o rádio, geravam entraves delicados à criação dessa consciência. Conforme registrado em relatório do projeto:

Tem muito trabalho bom e organizado se apresentando no Boca de Brasa, contudo, tem pintado muita porcaria. Nos deparamos com a febre do deboche [ritmo que marcou o início da *axé music*] e, no que diz respeito à criançada, eles são quase que completamente colonizados pela TV (Plim-plim) e tome-lhe Xuxa, He-man e outros bichos. Mas as armas para se combater esse processo ainda em curso (e com todo vigor) de colonização e alienação cultural por parte dos

---

<sup>14</sup> Jornal *A Tarde*, 09 de outubro de 1986.

<sup>15</sup> Jornal *Folha da Bahia*, 06 de outubro de 1986.

meios de comunicação de massa, não pode se resumir ao Boca de Brasa, ainda mais quando se leva em consideração o caráter democrático do projeto. Sobe quem ta afim.<sup>16</sup>

Este mesmo relatório, produzido com menos de um ano de existência do projeto, destaca ainda o mapeamento de cerca de cem atrações identificadas como “prontas e de qualidade”, ou seja, grupos ou artistas que já haviam se destacado nas apresentações realizadas. Devido ao grande número de atrações interessantes, o Boca de Brasa começou a realizar, pelo menos uma vez por mês com cada carreta, apresentações em lugares centrais, reunindo no palco destaques das comunidades visitadas.

As apresentações especiais do projeto aconteciam com frequência, a exemplo dessas realizadas somente com atrações de maior destaque nas comunidades e de mostras temáticas, em razão da comemoração de datas como a semana do meio ambiente, o dia das crianças, o dia dos namorados, etc. Além das apresentações extraordinárias, a atuação regular do projeto se manteve durante seus três primeiros anos, com pelo menos quatro carretas em funcionamento, atendendo a pelo menos oito comunidades por semana, como confirma o funcionário da Fundação Gregório de Mattos Paulo Cirqueira de Jesus<sup>17</sup>, que trabalhou como técnico de som e iluminação do projeto desde 1987 até 2003.

Assim, estima-se que, somente durante a gestão de Mário Kertész (1986 a 1988)<sup>18</sup>, o projeto Boca de Brasa tenha promovido mais de seiscentas mostras culturais. A equipe relata que, devido às constantes solicitações dos bairros, o projeto muitas vezes chegou a realizar duas mostras num mesmo dia ou promover apresentações também durante a semana.

Um balanço do projeto, produzido onze meses após seu início, relata que as quatro carretas haviam visitado cerca de 140 núcleos/comunidades, tendo realizado até aquele momento 235 mostras. O documento indica ainda que a meta do projeto era realizar mostras em cerca de 450 dos 630 núcleos identificados pela Prefeitura. Foram excluídos

---

<sup>16</sup> Relatório disponível na Gerência de Promoção Cultural da FGM, referente ao período de out./1986 a set./1987.

<sup>17</sup> Entrevista cedida em 24 de abril de 2006.

<sup>18</sup> A gestão de Kertész, eleito em 1985 e empossado em 1986, teve duração atípica, de apenas três anos.

do projeto aqueles núcleos localizados em “corredores viários, locais de difícil acesso, locais sem concentração populacional, reservas florestais” e , principalmente, “alguns núcleos das áreas nobres da cidade (...), que não comportam eventos desse tipo e, aliás, nem os solicitam<sup>19</sup>”.

A partir dessas informações e dos relatos que indicam a continuidade do projeto até o fim da gestão de Mário Kertész, podemos inferir que pelo menos 300 micro-comunidades tenham sido atingidas pelo Boca de Brasa durante seus três primeiros anos. É notável que uma ação cultural seja descentralizada a ponto de atender a tantas comunidades, especialmente considerando o grande número de núcleos periféricos e com pouco atendimento por parte dos governos, a exemplo dos bairros de Saramandaia, Massaranduba, Novos Alagados e Bairro Guarany, que ainda hoje, vinte anos após a implantação do projeto, têm graves carências de estrutura.

Apesar dos dados que atestam o bom funcionamento do Boca de Brasa, alguns dos documentos encontrados afirmam e demonstram as carências relativas à manutenção da estrutura. As cartas escritas pelos coordenadores do projeto à assessoria da Fundação Gregório de Mattos e à Roberto Pinho, anexas aos relatórios coletados, relatam falhas no projeto por problemas de estrutura e listam as necessidades de consertos na aparelhagem das carretas e nos veículos que as conduziam.

Uma carta da assessora da Fundação Gregório de Mattos, Dóris Abreu, destinada ao prefeito em 06 de outubro de 1987, demonstra a preocupação com essas falhas:

Senhor Prefeito, a situação do Boca de Brasa é grave. O projeto que sempre contou com a apreciação da Cidade e sempre foi impecável no cumprimento dos compromissos assumidos com as entidades que o solicitam, vem ultimamente “furando” várias programações. Exemplo: na 6ª feira, dia 2/10, havia 2 apresentações, 1 na Faculdade de Direito, outra na Ladeira do Paiva, na Caixa D’Água, a 1ª foi realizada, e a 2ª não, porque a caminho do local o opala que rebocava a carreta pifou. A expectativa da comunidade foi frustrada e na 2ª feira a equipe do Boca de Brasa , ouviu horrores do pessoal da área.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Sinopse do Projeto Boca de Brasa, FGM/PMS, setembro de 1987. Documento disponível na Gerência de Promoção Cultural da FGM.

<sup>20</sup> Documento disponível na Gerência de Promoção Cultural da FGM, 1987.

O ator Fernando Fulco, que coordenava uma das carretas durante a gestão Kertész e permaneceu como funcionário da Fundação até a gestão Imbassahy, relatou em entrevista a continuidade do projeto ao longo das mudanças de poder na administração municipal e a descaracterização dos objetivos e do método do Boca de Brasa neste período. Segundo Fulco, “as maiores dificuldades mesmo foram a falta de dinheiro para a manutenção das carretas – toda hora a gente precisava tirar equipamentos de uma para fazer funcionar a outra – e a politicagem. Isso já depois de Mário Kertész, já com Fernando José”<sup>21</sup>. O ator afirmou que, até o fim de primeira gestão da Fundação o projeto alcançou bons resultados, já que a manutenção do aparato técnico era regular, mesmo que por vezes não atendessem ao ritmo de funcionamento do Boca de Brasa.

Durante a gestão do prefeito Mário Kertész, o aspecto da “politicagem”, destacado por Fulco, foi razoavelmente contornado durante os dois primeiros anos daquela administração, pois no último ano, com a proximidade das eleições, o projeto acabou por assumir o papel de veículo de propaganda política nos bairros periféricos.

Nós primamos por isso, batalhamos por isso: o Boca de Brasa não pode virar aqueles projetinhos em que vereador manda cartãozinho e puxa pra comunidade tal. (...) Mas houve esse acordo tácito interno onde se dizia assim: ‘vamos fazer política com p maiúsculo, porque isso vai somar mais pra você, Kertész, do que se fizer essa coisa clientelista’. Mas a pressão sempre houve. E eu sempre dizia não, eu dizia ‘não posso lhe atender, meu amigo, porque já tem programada a comunidade tal’. (...) Se houvesse qualquer problema eu dizia ‘olhe, vá conversar com Roberto Pinho’ e ele [Pinho] contornava lá. Mas quando chegou o último ano [da gestão de Kertész], que era ano de eleição, foi inexorável. E isso me desgostou pra caramba e houve os choques inevitáveis.

O contato que a equipe do Boca de Brasa estabeleceu com as muitas comunidades atingidas pelo projeto, a despeito da superficialidade das relações devida justamente ao caráter móvel e descentralizado do projeto, gerou algumas conseqüências positivas e negativas que merecem destaque. A primeira delas foi o reconhecimento dos agentes culturais existentes na cidade, indispensável para uma política cultural pretensamente

---

<sup>21</sup> Entrevista cedida em 11 de março de 2005, para a pesquisa *Políticas Culturais de Salvador na Gestão Mário Kertész (1986 a 1988)*, realizada por Mariana Albinati e Juliana Köpp. Facom / UFBA.

democrática e inclusiva; a segunda refere-se à divulgação da existência de uma instituição voltada às necessidades culturais da população na estrutura da Prefeitura; a terceira consequência foi, conforme ressaltado, o funcionamento do projeto como ferramenta de comunicação e de marketing político a favor da gestão Kertész, como ressalta o então coordenador do projeto, Walter Seixas:

Como eles [o grupo político ligado a Kertész] precisavam de veículos pra estabelecer uma relação com a comunidade direta, o Boca de Brasa serviu muito para se conversar. Então de vez em quando ia um secretário lá ou o próprio prefeito baixava no meio da programação e fazia um comunicado<sup>22</sup>.

As lideranças locais que colaboravam na articulação das apresentações algumas vezes também subiam ao palco para dar seus recados. Um relatório produzido pela equipe do projeto em 1986 traz observações interessantes sobre as reivindicações feitas através do Boca de Brasa: “Em Pau da Lima existe a antiga garagem da Transur [órgão da Prefeitura] que está sendo solicitada pelo grupo ‘Palmares de Novo’ para se transformar num Centro de Cultura”<sup>23</sup>. Além de reivindicações de caráter cultural, as lideranças e moradores aproveitavam o espaço de fala na carreta e as conversas com a equipe do projeto para solicitar todo tipo de melhoria para suas comunidades. Assim, os atores contratados pela Prefeitura, ao conviver com um número significativo de comunidades da cidade, assumiam outra função de grande importância, paralela a de animação cultural, “a gente brincava que nós éramos os Sátrapas<sup>24</sup> da Prefeitura, porque a gente ouvia e falava: ‘olha, neguinho tá bradando porque tem uma rua lá esburacada’”<sup>25</sup>.

Outra singularidade do projeto Boca de Brasa que nos chamou a atenção neste trabalho foi a continuidade do projeto através de cinco gestões da Prefeitura Municipal de Salvador, mesmo sendo essas gestões dirigidas por partidos e forças políticas divergentes.

---

<sup>22</sup> Entrevista cedida em 21 de junho de 2006.

<sup>23</sup> Relatório disponível na Gerência de Promoção Cultural da FGM, 1986.

<sup>24</sup> Expressão presente na história antiga da Pérsia. Os Sátrapas eram “os olhos e os ouvidos do Rei”, funcionários destinados a observar o que se passava nas comunidades e relatar ao governante.

<sup>25</sup> Entrevista cedida em 21 de junho de 2006.

É sabido que outros tantos grandes projetos, viáveis, com bons resultados, nas mais diversas áreas em que a administração pública atua são, a cada gestão, criados, implementados e abandonados pela gestão seguinte. Essa descontinuidade, que se tornou algo habitual e já incorporado pela população que interage com programas e projetos do poder público, não se deu do mesmo modo para o projeto Boca de Brasa. Ao passo em que os demais projetos da Fundação Gregório de Mattos na gestão Kertész foram substituídos (com exceção do projeto Cinema na Praça, que perdura até os dias atuais, mas que tem objetivos e métodos bem menos pretensiosos que os do Boca de Brasa) ou tiveram seus objetivos drasticamente alterados pelas gestões seguintes, o Boca de Brasa perpassou o longo período que vai do início de sua atividade, em 1986, até o ano de 2003.

### **Continuidade e descontinuidades**

A trajetória do projeto Boca de Brasa, no entanto, não aconteceu sem descontinuidades. Além da suspensão total das atividades por um período de aproximadamente seis anos, as características iniciais do projeto, criadas na gestão do prefeito Mário Kertész, foram profundamente alteradas nas administrações seguintes, do prefeito Fernando José, também do PMDB, da prefeita Lídice da Mata, então membro de PSDB e nas duas gestões do prefeito Antonio Imbassahy, então representante do PFL.

Em 1988 foi eleito o prefeito Fernando José, sucessor apoiado por Kertész que mais tarde rompeu com o antigo prefeito. A eleição de Fernando José, assim como sua administração depois de eleito, foi conturbada. No momento da definição do candidato à prefeitura, o PMDB ficou rachado entre o grupo chamado “histórico” ou “autêntico”, ligado à administração de Waldir Pires no Governo do Estado, e aquele sob influência do prefeito Mário Kertész e do empresário de comunicação Pedro Irujo. Kertész buscou apoio para lançar a candidatura de Gilberto Gil, então presidente da FGM, à Câmara Municipal, mas a proposta foi rechaçada por Waldir Pires (LEAL; MAGALHÃES, 2005).

Fernando José era então o apresentador do programa de rádio e televisão líder de audiência *Balanço Geral*, produzido pela TV Itapoan, de propriedade de Pedro Irujo, a quem Kertész se associou durante sua gestão. Essa associação garantiu à Prefeitura o espaço de comunicação de que precisava. Assim, o projeto Boca de Brasa, que antes era um importante canal de comunicação entre a Prefeitura e as comunidades da cidade, teve sua importância diminuída dentro da administração.

Na gestão do prefeito Fernando José, assumiu a Fundação Gregório de Mattos o presidente Francisco Pessoa. Vindo da área de comunicação institucional, Pessoa havia coordenado, na gestão de Mário Kertész, o Programa de Revitalização do Centro Histórico – iniciativa voltada para obras emergenciais, de escoramento do casario do Centro Histórico, que realizou ainda restauros pontuais de alguns imóveis e uma campanha de comunicação nacional, para arrecadação de fundos para investimento na proposta de revitalização.

Segundo Pessoa, em entrevista publicada no Diário Oficial do Município, a Fundação teria como prioridade, na sua gestão, os “investimentos no Centro Histórico e ordenamento das ações culturais da Prefeitura na vida da cidade”<sup>26</sup>. Tanto em relação ao Centro Histórico como às outras ações que a FGM pretendia desenvolver, o então presidente destacou que os recursos seriam captados “junto a organismos nacionais e internacionais, governos e, principalmente, empresários brasileiros, preferencialmente a fundo perdido para não aumentar a dívida do município”<sup>27</sup>.

Em 1991, foi elaborada proposta para captação de recursos para recuperação do Boca de Brasa, em que consta relato sobre o estado de conservação das carretas-palco, afirmando que das cinco carretas que inicialmente compunham o projeto, apenas uma estava em boas condições de funcionamento, enquanto as demais se encontravam sucateadas ou apenas parcialmente equipadas<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Diário Oficial do Município, *Fundação Gregório de Mattos reativa “Projeto Terreiro”*, 13 e 14 de julho de 1989.

<sup>27</sup> Diário Oficial do Município, *Francisco Pessoa tomou posse na Fundação Gregório de Mattos*, 1 e 2/6/1989.

<sup>28</sup> Projeto Boca de Brasa, abril de 1991. Disponível na Gerência de Promoção Cultural da FGM.

Neste ponto do levantamento de informações sobre a trajetória do projeto Boca de Brasa, nos deparamos com divergências de dados entre os depoimentos das fontes entrevistadas. O estado das carretas descrito na referida proposta para captação de recursos, sugere o mal funcionamento do projeto naquele período, devido à falta de manutenção da estrutura. Essa descrição confere com aquela feita pelo funcionário Fernando Fulco<sup>29</sup>, segundo quem, durante a gestão de Fernando José houve queda significativa tanto na qualidade da intervenção realizada como na quantidade e frequência das apresentações. Já a funcionária Estela Gonçalves, que fez parte da equipe do Boca de Brasa durante essa mesma gestão como coordenadora de uma das carretas, relata de outra maneira a atuação do projeto no período: “Nós tínhamos cinco carretas e cada uma fazia dois bairros por semana, um no sábado e um no domingo, com 10 horas de programação por dia. Nós percorríamos 10 lugares diferentes em uma semana, pelo menos (...) Isso durante os quatro anos, direto”<sup>30</sup>.

A consolidação do Boca de Brasa e seu amplo acolhimento pela população, ocasionaram uma mudança considerável na metodologia do projeto, que começou a se impor ainda nos primeiros anos. Na gestão de Fernando José, “as próprias comunidades passaram a procurar a FGM para oferta de suas programações”<sup>31</sup> e a Fundação passou a atender às solicitações por ordem de chegada, reduzindo ou eliminando a etapa de prospecção das atividades culturais locais.

A identificação *in loco* das atividades culturais das comunidades, que era realizada pelas equipes do Boca de Brasa constituía um momento de prospecção necessário, não apenas para a “garimpagem” de atrações, mas também para o objetivo de mapear a produção cultural da cidade, reconhecendo as forças conflitantes que atuam em cada comunidade, os diferentes discursos e modos de vida e contribuindo para demonstrar a possibilidade de convivência entre esses diferentes atores.

---

<sup>29</sup> Entrevista cedida em 11 de março de 2005, para a pesquisa *Políticas Culturais de Salvador na Gestão Mário Kertész (1986 a 1988)*, realizada por Mariana Albinati e Juliana Köpp. Facom / UFBA.

<sup>30</sup> Entrevista cedida em 22 de junho de 2006.

<sup>31</sup> Projeto Boca de Brasa, abril de 1991. Disponível na Gerência de Promoção Cultural da FGM.

Não se sabe ao certo que critérios guiavam o trabalho de prospecção das equipes do Boca de Brasa nas comunidades, especialmente considerando o pouco tempo que podia ser dedicado a essa atividade, já que cada equipe fazia inicialmente pelo menos duas apresentações semanais. Essa “garimpagem”, por mais que se tenha em vista valores como diversidade e inclusão, é sempre um recorte. Entretanto, o acolhimento dos roteiros de mostras elaborados por associações e lideranças locais, na maioria das vezes ligadas a determinadas candidaturas ou forças políticas, fazia com que se trabalhasse com um recorte ainda mais limitado, que poderia, inclusive, impedir a participação de certos atores, divergentes dessa associação ou liderança, mas representativos da cultura local.

Com Francisco Pessoa à frente da Fundação e a atriz Fátima Bispo como coordenadora do projeto Boca de Brasa, a resistência a um uso político mais rasteiro do projeto continuou perdendo forças. Nesse período, as solicitações de realização de mostras por parte de vereadores, para comunidades em que tivessem interesse eleitoral, continuaram sendo atendidas, cada vez mais. Esta utilização do Boca de Brasa com finalidades políticas e eleitorais acabou por desestimular a equipe de trabalho, além de estremecer a credibilidade que esta equipe havia alcançado junto às comunidades.

A eleição da prefeita Lídice da Mata, em 1992, contou com o apoio de nove partidos, coligados em uma frente antincarlista (Antonio Carlos Magalhães havia sido eleito governador do estado em 1990) capitaneada pelo PSDB. A gestão de Lídice, conforme anotado por Ana Paula Carvalho e Débora Alcântara (2005), foi marcada pelo progressivo afastamento entre a Prefeitura e a própria esquerda que a elegeu, promovendo a centralização do governo no Gabinete da Prefeitura e na Secretaria de Comunicação, administrada por Domingos Leonelli. Afora os problemas de articulação política, essa gestão enfrentou graves dificuldades financeiras, ocasionadas pela disputa de poder promovida pelo governo estadual e por dívidas municipais deixadas pelas gestões anteriores.

A cultura, na gestão de Lídice, apesar de constar no discurso da prefeita, sempre associada ao turismo ou a objetivos sócio-educativos, não foi encarada como prioridade

da administração. A presidência da Fundação Gregório de Mattos foi ocupada pelo professor e pesquisador Cid Teixeira, uma indicação politicamente neutra, mas que garantia visibilidade à instituição. A falta de força política junto ao grupo que o indicou para o cargo, foi talvez o principal fator para a diminuta atuação do professor Cid Teixeira como presidente da FGM, permitindo que a instituição vivesse um período de inexpressividade.

No entanto, no rumo da política nacional<sup>32</sup>, a prefeitura promoveu a regulamentação e o funcionamento, por curto período, da lei municipal de incentivo fiscal à cultura, conhecida como Lei Alfaya, que, apesar de já haver sido criada durante a gestão de Fernando José, só foi regulamentada em 1993, para exercício a partir de 1994. No rastro da Prefeitura de Salvador, também o Governo do Estado implementou seu Programa Estadual de Incentivo à Cultura – Fazcultura, em 1996, marcando a presença nas três esferas de governo deste que passou a ser um instrumento de liberação do estado quanto ao financiamento direto para a cultura e a execução de projetos próprios.

Outra ação cultural emblemática da gestão Lídice foi a organização do Carnaval de Salvador, que passou por uma reestruturação no sentido da moralização, profissionalização e aumento da participação da iniciativa privada. Foram criadas, em 1993, a Casa do Carnaval e a Comissão Especial do Carnaval, que administraram a festa sem a participação da Fundação Gregório de Mattos.

A Fundação Cidade Mãe, projeto sócio-educativo para atendimento à crianças e adolescentes, foi o projeto da gestão Lídice com maior destaque, inclusive nacional e internacional. Embora não tivesse um caráter eminentemente cultural, a instituição realizava formações e ações culturais que contavam, pontualmente, com a participação da Fundação Gregório de Mattos.

Talvez pela importância dada à Fundação Cidade Mãe e pelo fato de esta instituição cumprir o papel, inclusive eleitoral, de diálogo com as lideranças populares comunitárias, não houve maior interesse dessa gestão pela continuidade do projeto Boca

---

<sup>32</sup> A Lei Rouanet havia sido implementada em 1991, com exercício a partir de 1992.

de Brasa, que, nas gestões anteriores, havia sido um importante canal para o diálogo com as comunidades.

Com a crise financeira vivida pela gestão Lídice, o projeto Boca de Brasa, então coordenado pelo produtor Sidney Silva, perdeu grande parte dos equipamentos de sonorização e iluminação que compunham as carretas, devido à falta de manutenção. Não se sabe ao certo se a partir desta gestão ou da anterior, a solução encontrada para a falta de manutenção das carretas foi o deslocamento dos equipamentos, ou seja, se um microfone da carreta nº 1 apresentasse defeito, o equipamento seria deixado de lado e substituído por outro, vindo da carreta nº 2, por exemplo, que ficaria desfalcada. Nessas condições, as carretas foram, uma a uma, deixando de funcionar.

O projeto seguiu realizando as apresentações em comunidades, porém abatido pela falta de entusiasmo da equipe com a degradação das carretas. Em meados da gestão de Lídice da Mata o projeto Boca de Brasa foi desativado.

O quadro desfavorável a Lídice que estava constituído no final de sua gestão, deixou o caminho livre para a eleição, em 1996, do candidato carlista Antônio Imbassahy, reeleito no ano 2000.

Nos oito anos da gestão Imbassahy, a Fundação Gregório de Mattos foi presidida pelo arquiteto e professor Francisco Sena. A inexpressividade de FGM ao longo das duas gestões que se seguiram, entre 1997 e 2004, é fato largamente comentado no meio cultural, tanto por artistas profissionais, como por grupos culturais comunitários. A atuação da instituição no período citado, provocou as seguintes afirmações, publicadas no texto *Observações com espírito passional acerca da Fundação Gregório de Mattos*, do poeta Douglas Almeida:

A Fundação Gregório de Mattos é um “elefante branco”, uma anomalia, um simulacro. Destituído de princípios e diretrizes, não possui objetivos nem propostas, já há algum tempo sua presença na vida cultural da cidade de Salvador é tacanha, é inexpressiva, nula. Restringe-se a ser ponta-de-lança de projetos ligados a arquitetura, ao urbanismo – cuidando de monumentos, praças e parques da

cidade – e fazendo o “dever de casa” nos preparativos da Festa do 2 de Julho (ALMEIDA, 2004, s/n).

O projeto Boca de Brasa, que estava desativado e sem manutenção das carretas desde 1994-95, foi reativado na gestão Imbassahy, emprestando seu nome às ações voltadas a animação cultural, sem, contudo, dispor das carretas-palco, que originalmente eram o cerne do projeto.

Na primeira gestão do prefeito Imbassahy, uma das carretas foi recuperada, passando a ser utilizada pelo Cerimonial da Prefeitura, em eventos não relacionados ao projeto Boca de Brasa, como inaugurações, lançamentos, enfim, servia de palco para as aparições públicas do prefeito.

Sem as carretas e seus equipamentos, a Fundação realizou no ano 2000 as seguintes ações, que constam do Relatório da Prefeitura 2000 como sendo atividades do projeto Boca de Brasa:

Animação para os pacientes do Sanatório São Paulo, em sua festa de primavera. Apresentação da peça “Catarina Paraguaçu”, no Teatro Gregório de Mattos, para adolescentes do Curso de Culinária da Capacitação Solidária. Produção e realização da festa de Natal da Fundação Gregório de Mattos, no Teatro Gregório de Mattos. Produção e realização do Auto de Natal “A Caminho de Belém”<sup>33</sup>.

Com a reeleição do prefeito Antonio Imabassahy, em 2000, a Prefeitura recuperou duas outras carretas, que voltaram a ficar à disposição da Fundação. O formato original do projeto, entretanto, não voltou a ser implementado e as ações em comunidades de periferia foram esporádicas, sem critério ou motivação aparentes. Entre 2001 e 2003, quando as atividades do Boca de Brasa foram novamente suspensas, os relatórios anuais da Fundação destacam as seguintes atividades como integrantes do projeto:

Apresentação da peça “Catarina Paraguaçu” no Terreiro da Fama e na Associação dos Servidores Públicos do Estado da Bahia. Oficinas de arte, teatro de bonecos, Rádio Boca de Brasa, gincana cultural e shows musicais levados a Bugari, Lobato, Abaeté, Valéria e Plataforma. Trabalho com a comunidade da Roça da Sabina.

---

<sup>33</sup> Relatório anual da Prefeitura Municipal de Salvador, disponível na Biblioteca da FGM, 2000.

Participações na Festa da Criança, em Saramandaia, no encerramento do ano letivo da Fundação Dom Avelar, no projeto cultural Criança Sorrindo, da SETRADS, na Praça Bahia do Sol e na organização da programação cultural da IV Feira Verde. Apresentação da peça natalina O Boi e o Burro em diversos bairros da cidade [em 2001]. Recreação na Casa de Apoio à Criança com Câncer. Realização de Oficina de Reciclagem com idosos do Abrigo São Salvador [em 2002]. Apresentação da peça “Catarina Paraguaçu” e Cinema na Praça em comemoração ao Aniversário da Cidade, em Plataforma, Saramandaia, Alto do Cabrito e no pátio do Teatro Gregório de Mattos. Oficinas de dança, teatro e canto, no Alto do Cabrito. São João do IAC. São João do Hospital Ana Nery. Resultado final das oficinas realizadas no Alto do Cabrito, apresentado no Teatro Gregório de Mattos [no primeiro semestre de 2003].

A enumeração das atividades realizadas demonstra muito claramente o grau de deturpação da proposta original do projeto Boca de Brasa, quando apropriado pela gestão Imbassahy. As duas carretas que foram recuperadas poderiam ter realizado, nesses três últimos anos em que funcionaram, pelo menos quatro apresentações semanais, que somariam uma intervenção certamente muito maior do que a relatada acima. A falta de uma metodologia de trabalho voltada para a animação cultural em comunidades é demonstrada ainda pelo número de atendimentos a eventos da própria Prefeitura ou do Governo do Estado, que neste período estiveram sob o comando do mesmo partido.

Uma das razões para o afastamento da Fundação de seu papel de formuladora de políticas culturais, talvez a principal razão, foi a transferência dessa responsabilidade para o governo estadual, através da Secretaria Estadual de Cultura e Turismo, que foi durante as gestões do prefeito Imbassahy, a principal instituição pública voltada às questões da cultura na cidade de Salvador.

Na atual gestão da Prefeitura, com Paulo Costa Lima à frente da FGM, o Boca de Brasa não foi ainda incorporado à agenda das ações que se pretende implementar. Quanto à possibilidade de reativação do projeto, o presidente da Fundação afirma:

A única razão de nós não termos ido por esse caminho é a necessidade de se ter uma equipe contratada, as carretas, equipamentos, e tudo isso está há muito tempo desmontado e envolveria um investimento grande. Nós procuramos compensar essa

falta com outros formatos, como os projetos No Coração da Cidade e Mestres Populares da Cultura [anteriormente descritos]. (...) Eu considero um projeto muito inteligente, muito importante, gostaríamos de revitalizar, se for possível, mas nesse ano que passou [2005], até devido às dificuldades orçamentárias, não foi possível. Quem sabe isso ainda possa vir a acontecer<sup>34</sup>.

Paulo Lima define a atuação da Fundação Gregório de Mattos, em sua gestão, a partir de duas linhas mestras. A primeira, nomeada por ele como “movimento”, contempla as ações com finalidade de animação cultural da cidade. A segunda linha prevê a estruturação de políticas culturais mais sólidas e a institucionalização da FGM e dos instrumentos da política cultural por ela conduzida. Em relação à inscrição do projeto nas políticas elaboradas pela atual gestão, o presidente da Fundação afirma:

Nós consideramos [o projeto] como uma idéia luminosa, brilhante, que faz parte do imaginário da cidade, todo mundo se lembra, e que pode ter um impacto muito grande sobre a questão principalmente do ‘movimento’. Embora ele possa acolher também um papel de política, na medida em que você tenha uma estrutura que permita intercâmbios de grupos, grupos de um bairro visitando outros [bairros] (...). Então, não estou dizendo que ele está condenado a ficar somente como movimento, como agitação cultural. Poderia ter um outro viés<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Entrevista cedida em 21 de junho de 2006.

<sup>35</sup> Idem.

## Conclusões

A capacidade do Boca de Brasa enquanto projeto de animação cultural é inegável. Através do entretenimento, os moradores das centenas de comunidades que participaram do projeto tiveram oportunidade não somente de mostrar sua produção cultural e de fruir a cultura, mas também de reconhecer os valores locais e, por fim, reconhecer-se como sujeito cultural.

Considerando a dificuldade de acesso das comunidades periféricas de Salvador aos espaços culturais tradicionais, que na cidade são poucos e, muitas vezes, acessíveis apenas a grupos determinados, a existência de um espaço móvel que proporcione a essas comunidades a chance de mostrar sua produção, funciona efetivamente como estímulo à criação cultural.

Mas uma política cultural que tenha como público a população da periferia de uma metrópole como Salvador, não deve acreditar que o simples estímulo à produção pela possibilidade de acesso a um meio de veiculação dá conta das transformações que podem e devem ser ensejadas pela via da cultura. É necessário ponderar que a partir desse momento, em que a própria comunidade reconhece e mostra seu potencial, devem ser criadas outras ocasiões que permitam a reflexão sobre a produção local e também o seu incremento, sem o que não se pode afirmar a existência de uma política baseada na noção de cidadania cultural.

Nossa intenção não é afirmar que o projeto Boca de Brasa não tenha obtido êxito enquanto ação voltada para a cidadania cultural, mesmo porque essa nunca foi a finalidade declarada da iniciativa. Ao contrário, acreditamos que no contexto contemporâneo a retomada do Boca de Brasa poderia ter grande impacto sobre uma política pública balizada pela noção de cidadania cultural. Entretanto, a partir dos relatos sobre a experiência de realização do projeto, entendemos que, para interferir de fato na construção de cidadania, é preciso que se implemente, além da animação

cultural, ações que vislumbrem a formação crítica, o estímulo à criatividade e também o empoderamento dos cidadãos para atuarem junto ao poder público na formulação das políticas de cultura.

A cultura “por todos” não pode também prescindir da cultura “para todos”, que implica em garantias de acesso à educação, à diversidade cultural, às artes consagradas, enfim, à informação, que contribui para o crescimento do potencial criativo dos cidadãos, desde que não pretenda suplantar os conhecimentos preexistentes, vindos do ambiente cultural em que cada sujeito está imerso. Uma política cultural voltada para o público das periferias deve associar o acesso a espaços de veiculação a formatos que estimulem a qualidade e a originalidade da criação, indo ao mesmo tempo de encontro à globalização homogeneizante e à folclorização e cristalização da cultura.

A presença cotidiana dos meios de comunicação de massa, formando valores, crenças, hábitos e influenciando sobre a ação criativa da população, traz à tona a necessidade de programas culturais que realizem intervenções profundas, deixando raízes capazes de competir com aquelas formadas dia após dia pela mídia. Não de forma combativa, pois os meios de comunicação são aliados fundamentais a uma política cultural contemporânea, mas através da construção e da valorização de referenciais paralelos àqueles criados pelas mídias eletrônicas, que reflitam inclusive em uma melhor leitura dos conteúdos nelas veiculados.

O projeto Boca de Brasa atravessou cinco gestões do poder municipal, o que se deveu especialmente ao seu potencial de comunicação com as comunidades de periferia e ao acolhimento da iniciativa por parte do público. Nesse período, as características originais do projeto foram seriamente alteradas, não pela necessidade natural de atualização dos objetivos e métodos, mas pela conveniência das administrações municipais, seu grau de interesse na permanência do projeto, sua visão de cultura, entre outros fatores. Entendemos como fator problemático, em relação a uma proposta de construção de cidadania cultural, que a continuidade do projeto dependa em tão alto grau do interesse dos grupos que ocupam a Prefeitura, gerando um constante risco de suspensão da oferta desse espaço móvel à população da cidade.

Nesse contexto, vislumbramos a atuação em redes, proposta pelo Sistema Nacional de Cultura, pela Rede Municipal de Cultura de Salvador e por tantas outras iniciativas, como um modelo viável para a implementação de políticas públicas voltadas para a cidadania cultural. As redes, mesmo quando partem de ações da administração pública, possuem a grande vantagem de gerar articulações extra governamentais, através das quais é possível garantir sua sobrevivência, sem viver ao sabor das mudanças de governo.

A Rede Municipal de Cultura, proposta pela atual gestão da Fundação Gregório de Mattos, é pensada como instrumento de ampliação da política cultural para além de onde a mão do estado consegue chegar, “como um movimento de articulação de pessoas e organizações dedicadas à cultura na cidade de Salvador, visando descentralizar ações e reconhecer pólos de atividade cultural (...), potencializando capacidades e resultados (LIMA, 2006, p.47)”.

Os encontros com lideranças comunitárias, que descrevemos no primeiro capítulo, foram definidos como primeira ação para o contato gradativo com os atores a serem envolvidos pela Rede, mas a certeza de que um passo em falso no início dessa articulação pode comprometer fatalmente a sua existência, fez com que os encontros fossem suspensos para reformulação. A idéia de uma rede não é fácil de ser explicada e nem a adesão dos atores do campo da cultura a essa iniciativa é imediata. Como esclarecer, por exemplo, que o Estado, no caso a FGM, não é o centro para onde devem convergir todas as demandas da Rede? Que, ao contrário, o objetivo dessa articulação deve ser a criação de um poder paralelo, autônomo, que ocupe, por sua própria força, uma posição privilegiada no diálogo com o poder público, mas que não dependa deste?

Esse momento delicado, que é contato inicial com os agentes cuja articulação se pretende estimular, poderia se realizar com grande chances de êxito através do Boca de Brasa , por uma série de motivos: a permanência do projeto no imaginário da cidade, como ação positiva, da qual se sente falta; o caráter lúdico das apresentações realizadas nas carretas-palco, que ao mesmo tempo entretém e provocam o reconhecimento do

potencial criativo das comunidades em que se realizam; a oportunidade de mapeamento da vida cultural das comunidades periféricas de Salvador, por parte da Fundação e finalmente o espaço de comunicação criado por esse formato, através do qual se pode trabalhar o entendimento do conceito da Rede, desde que seja utilizada uma abordagem apropriada.

A partir desse primeiro contato, ao mesmo tempo festivo e provocativo, poderiam ser realizadas ações com vistas ao estabelecimento de articulação entre as pessoas e organizações que se dedicam à cultura. Para tanto, parecem interessantes os programas já pensados pela Fundação para a implementação da Rede, como os próprios encontros com lideranças, que, após abrandada a “fome de palco”, podem render discussões relevantes, especialmente entre os atores locais. Além deste, são pensados programas de capacitação e consultoria para a produção cultural, de trocas de experiências entre comunidades, organizações, artistas e pesquisadores, de estímulo à reflexão sobre os cenários culturais de cada comunidade para elaboração de planos locais de cultura, entre outros.

Uma das vantagens do Boca de Brasa, que é o ritmo do seu funcionamento, deve ser encarada como meta também para as ações posteriores no sentido da construção da Rede. A gestão desse processo – não da Rede em si, mas das ações de estímulo que partam da Fundação – não pode perder de vista a necessidade de garantir que após o primeiro passo haja sempre um segundo e que assim siga o movimento de articulação, de modo a gerar transformações que se façam sentir por toda a enorme população da cidade.

Vinte anos após sua criação, o projeto Boca de Brasa é ainda uma referência em termos de ação cultural descentralizada. Mas o potencial dessa ação não deve se restringir à animação cultural, pois a afetividade que conquistou junto aos moradores da cidade ao longo desses anos é a chave ideal para uma política cultural transformadora.

## Bibliografia

ALBINATI, Mariana e KÖPP, Juliana Borges. Políticas culturais em Salvador: Gestão Mário Kértész (1986-1988). In: CD-Rom dos trabalhos apresentados no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – I ENECULT. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT/UFBA, 14 e 15 de abril de 2005.

ALMEIDA, Douglas. Observações com espírito passional acerca da Fundação Gregório de Mattos. Salvador, 2004. Não paginado.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural. In: RUBIM, Linda (org.) Organização e produção da cultura. Salvador, EDUFBA, 2005, p. 33-52.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. Revista São Paulo em Perspectiva. São Paulo, v.15, n.2, abril/junho de 2001. Não paginado. Disponível em <<http://www.scielo.br>>.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

CANCLINI, Néstor Garcia. O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis. In: SERRA, Mônica A. (org). Diversidade cultural e desenvolvimento urbano. SP: Iluminuras, 2005.

CARVALHO, Ana Paula e ALCÂNTARA, Débora. Políticas culturais em Salvador: Gestão Lídice da Mata (1993-1996). In: CD-Rom dos trabalhos apresentados no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – I ENECULT. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT/UFBA, 14 e 15 de abril de 2005.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. Estudos avançados. São Paulo: IEA - USP, v.9, n.23, p.71-84. 1995.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre a democracia e os obstáculos à sua concretização. In: TEIXEIRA, Ana Claudia Chaves, (Org.). Os sentidos da democracia e da participação. São Paulo: Instituto, Pólis, 2005. 128 pp. (Publicações Pólis, 47). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>.

COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo, Fapesp / Iluminuras, 1997.

COLL, Agustí Nicolau. Propostas para uma diversidade cultural intercultural na era da globalização. São Paulo, Instituto Pólis, 2002. 124p. (Cadernos de Proposições para o Século XXI, 2). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>.

DANTAS NETO, Paulo Fábio. Caminhos e Atalhos: autonomia política, governabilidade e governança em Salvador. In: IVO, Anete Brito Leal. O Poder da Cidade: limites da governança urbana. Salvador, Edufba, 2000.

FARIA, Hamilton. A cultura como desafio. In: Cadernos Le Monde Diplomatique, n.2 - Especial Um outro mundo urbano é possível, janeiro de 2001.

\_\_\_\_\_. Políticas públicas de cultura e desenvolvimento humano nas cidades. In: BRANT, Leonerdo. Políticas Culturais. SP: Manole, 2003.

LEAL, Cláudio e MAGALHÃES, Lília. Políticas culturais em Salvador: Gestão Fernando José (1989-1992). In: CD-Rom dos trabalhos apresentados no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – I ENECULT. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT/UFBA, 14 e 15 de abril de 2005.

LIMA, Paulo Costa. Salvador e os caminhos de sua cultura – A perspectiva da Fundação Gregório de Mattos. In: Revista Cidade da Bahia. Salvador, n.1, março de 2006.

MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. Participação política e conselhos de cultura: uma proposta. In: FARIA, Hamilton, (Org.); MOREIRA, Altair; (Org.); VERSOLATO, Fernanda, (Org.). Você quer um bom conselho? Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. 128p. (Publicações Pólis, 48). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>.

MOREIRA, Altair José; FARIA, Hamilton. Cultura e governança: um olhar transversal de futuro para o município. In: FARIA, Hamilton, (Org.); MOREIRA, Altair; (Org.); VERSOLATO, Fernanda, (Org.). Você quer um bom conselho? Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. 128p. (Publicações Pólis, 48). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>.

RISÉRIO, Antonio e GIL, Gilberto Moreira. Fundação Gregório de Mattos: roteiro de uma intervenção político-cultural. In: RISÉRIO, Antonio e GIL, Gilberto Moreira. O Poético e o Político e outros escritos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, p.233-262.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Poder, Mídia e Política na Bahia. In: Mídia e Eleições 2000 em Salvador. Salvador, Edições Feito à Facom, 2002.

\_\_\_\_\_. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In: CD-Rom dos trabalhos apresentados no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – II ENECULT. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT/UFBA, 03 a 05 de maio de 2006.

SANTOS, Antonio Alberto de Jesus. Manutenção e Conservação Urbana em Salvador: um problema político, cultural e social. 1997. Dissertação (Mestrado em Administração) – Escola de Administração, UFBA, Salvador.

SARKOVAS, Yacoff. Cultura Tributária. In: Jornal Valor Econômico, 11/07/2003 - São Paulo - SP. Disponível em <[http://www.articultura.com.br/info\\_biblioteca.htm](http://www.articultura.com.br/info_biblioteca.htm)>.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. Notas sobre o Sistema Nacional de Cultura. Texto para Discussão nº 1080. Brasília, IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, março de 2005. Disponível em <<http://www.ipea.gov.br>>.

Jornais A Tarde, Jornal da Bahia e Correio da Bahia, 1986 a 1988. Disponíveis no Arquivo Histórico Municipal.

Relatórios e projetos. Disponíveis da Gerência de Promoção Cultural e na Biblioteca da Fundação Gregório de Mattos.