

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

LETÍCIA CONCEIÇÃO MARTINS CARDOSO

**O TEATRO DO PODER:
Cultura e Política no Maranhão**

São Luís
2008

LETÍCIA CONCEIÇÃO MARTINS CARDOSO

**O TEATRO DO PODER:
Cultura e Política no Maranhão**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências
Sociais da Universidade Federal do
Maranhão.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Elizabeth Maria
Beserra Coelho

São Luís
2008

LETÍCIA CONCEIÇÃO MARTINS CARDOSO

**O TEATRO DO PODER:
Cultura e Política no Maranhão**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências
Sociais da Universidade Federal do
Maranhão.

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Elizabeth Maria Beserra Coelho (orientadora)
Universidade Federal do Maranhão

Prof^a Dr^a Arleth Santos Borges
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva
Universidade Federal do Maranhão

A Ismar, meu pai, com quem aprendi a gostar de política e de bumba-meu-boi.

AGRADECIMENTOS

Ao ser superior que nos dá a vida e a possibilidade de ser feliz.

A minha mãe, pelo amor incondicional.

A meu pai, por ter lutado pela vida nos últimos tempos.

A Victor, companheiro de todos os momentos, pelo som confortante de seu violão, por ouvir meus desabafos, pelos seus “cafunés”, pelos gestos de compreensão e amor.

Às minhas irmãs, Isneth, Muryel e Winnie, por compartilharem comigo esta trajetória.

Aos meus xodós: vó Didi, vó Benita e vô Antenor, início de tudo pra mim; e às queridas tias Eló e Iracema.

A minha orientadora, Beta, que me fez amadurecer como pesquisadora e como ser humano, com seu jeito de mãe que sabe criticar, exigir, incentivar e apoiar quando necessário.

À Gisélia, amiga que dividiu descobertas, alegrias, inquietações e angústias do mundo da pesquisa (e outras mais), sempre pronta para ouvir, discutir e também soltar aquele sorriso sincero.

A David, que foi fazer o Mestrado em Brasília, mas esteve sempre presente, por nossas “terapêuticas” conversas, que me deram força, afastaram aflições e incertezas.

À Ana Paula, Roseane, Natália, Laura, amigas leais e confidentes, que fazem a minha história mais feliz.

A Augusto, Djalma, Gustavo e André, amigos sempre presentes na lembrança; a Júnior Vieira, Ivone, Gisele, Suyane e Zina, “azias” queridas, pelas boas risadas, pelas nossas farras e conversas; a Carol, Eduardo, Fábio, Robson, Márcia, Rodney, Gleyson, por nosso reencontro.

Aos amigos da 3ª turma do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, pelos momentos difíceis e alegres que compartilhamos e por já fazerem parte da minha história, em especial, a Raquel, Marli, Paulo Sérgio, Rosângela, Tânia, Renata, Paulinho, Carlos Eduardo, Raimunda, Rogério e Igor.

Aos professores Álvaro, Carlão, Alexandre, Horácio e Arleth, pelo convívio afetuoso e por suas contribuições à minha formação no mundo das Ciências Sociais. E, especialmente, ao professor Biné, não só pelos motivos destinados aos demais professores, mas também pelas generosas sugestões dadas à minha pesquisa em suas aulas.

Não podia esquecer de agradecer ao meu filhote Fluck, pelo companheirismo, pelas distrações e alegrias nos momentos de stress e pelo amor mais desinteressado que já vi.

A FAPEMA (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Maranhão), pelo apoio dado a esta pesquisa, através de bolsa de estudos no decorrer do curso.

“Discutir políticas públicas
culturais é pensar que sociedade
queremos”.
(Nêstor Garcia Canclini)

“Hamlet - O exagero ou o descuido,
no ato de representar,
podem provocar riso aos ignorantes,
mas causam enfado às pessoas judiciosas,
cujas censuras devem pesar mais em tua apreciação
do que os aplausos de quantos enchem o teatro”
(Shakespeare)

RESUMO

Análise sobre a gestão cultural dos Governos de Roseana Sarney no Maranhão (1995-1998/1999-2001), concebida pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA) e pela Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA). Busca-se identificar o campo de relações entre atores culturais e o Estado, tomando como referência os discursos desses atores, através de entrevistas, da análise dos Relatórios de Atividades da SECMA/FUNCMA e notícias veiculadas em jornais locais. Para situar o Governo de Roseana Sarney na discussão sobre as políticas públicas culturais no Brasil, constrói-se uma trajetória das políticas estatais de cultura no país, que tenderam à fabricação de símbolos nacionais, até o Governo de José Sarney na Presidência da República (1985-1980), quando foi criada a primeira Lei de Incentivo à Cultura (Lei Sarney). Observa-se que na primeira fase da gestão cultural de Roseana Sarney (1995-1997), predominou uma concepção de cultura identificada com o “patrimônio”. E, na segunda fase (1998-2001), as intervenções estatais concentraram-se naquilo que o órgão de cultura concebeu como uma “cultura popular”. Percebe-se que nos dois momentos são criadas estratégias *teatrais*, que levam a um acúmulo de capital simbólico na figura de uma *protagonista*: a governante. Mas os *atores* culturais são sujeitos ativos nessa *encenação*, criando também suas estratégias de visibilidade. Assim, a disputa pelo poder se desenvolve por meio da *teatralização* dos atos de poder. Neste contexto, a mídia constitui um *cenário* importante para a aquisição de poder simbólico, podendo servir tanto a um grupo como a outro. A intenção, portanto, é explicar *como* são estabelecidas as relações da cultura com o Estado; saber *que* estratégias são usadas, *por que* e *por quem* são desenvolvidas, tentando identificar em que medida essas relações constituem uma política pública de cultura.

Palavras-chave: Relações de Poder. Teatralização. Política Cultural. Governo Roseana Sarney. Cultura.

ABSTRACT

Analysis of the cultural management of the governments of Roseana Sarney in Maranhão (1995-1998/1999-2001), designed by Maranhão Culture Secretary (SECMA) and Maranhão Culture Foundation (FUNCMA). It's searched to identify the field of cultural relations between actors and the State, taking as reference the speeches of those actors through interviews, analysis of the Activities Reports of SECMA/FUNCMA and reports in local newspapers. The Government of Roseana Sarney is located on the discussion of culture public policy in Brazil and a study about the culture state policies in the country which manufactured national symbols until José Sarney government as President of Brazil (1985 -1980), when was created the first Law of the Encouragement Culture (Sarney Law). It's observed that in the first time of the cultural management of Roseana Sarney (1995-1997) a conception of culture identified with the "heritage" was predominated. And, in a second time (1998-2001), state interventions focused on a concept of "popular culture". In both moments theatrical strategies are created, leading to a symbolic capital accumulation on the *protagonist*: the governor. But the cultural actors are active subjects in this *play*, also creating their visibility strategies. Thus, power dispute is developed through *stage* of power acts. In this context, the media is an important scene for the acquisition of symbolic power and can serve both as a group or another. The intention, therefore, is to explain how the relations between the State and culture are established; to know *what* strategies are used, *why* and *by whom* are developed, trying to identify if these relations can be considered a public policy of culture.

Keywords: Power Relationship. Drama. Cultural Policy. Roseana Sarney Government. Culture.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Execução das atividades da SECMA por setor (1995-1997).....	85
Quadro 2 - Execução das atividades da SECMA por setor (1998).....	122
Quadro 3 - Execução dos programas da FUNCMA (1999-2001).....	123
Quadro 4 - Demonstrativo das Receitas da SECMA / FUNCMA.....	143

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Discursos predominantes sobre cultura nos Governos de Roseana Sarney.....	25
Figura 2 - Eleição das Culturas Oficiais pelo Estado (Governos de Roseana Sarney).....	26
Figura 3 - Anúncio publicitário do Governo do Estado.....	91
Figura 4 - “Viva Madre Deus”: <i>teatro</i> de materialização do poder.....	92
Figura 5 - <i>A cultura política</i> dominante no Governo de Roseana Sarney.....	114
Figura 6 - Roseana Sarney, nas obras do “Viva Madre Deus”: <i>antropomorfização</i> do Estado.....	115
Figura 7 - Roseana Sarney em ato <i>teatral</i> de poder: a “ama” da cultura.....	126
Figura 8 - Cena de um <i>cortejo</i> : a governante é homenageada por artistas locais.....	129
Figura 9 - Roseana Sarney batizando o <i>Boi da Maioba</i> : rito de sacralização do Boi e da Governante.....	135
Figura 10 - A governante encena: performance (re)construindo o carisma.....	138
Figura 11 - Gráfico: A governadora como pauta para os jornais.....	139
Figura 12 - Roseana Sarney representada no couro do boi: símbolo de honra.....	140
Figura 13 - Estratégia de emancipação dos atores.....	156

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 CONSTRUÇÃO DO OBJETO	17
1.2 AS FONTES DA PESQUISA	35
2 A FABRICAÇÃO DE SÍMBOLOS: USOS E DESUSOS DA CULTURA PELO ESTADO	42
2.1 O “MECENAS” NA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA	70
3 “PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE” E CELEIRO DA “CULTURA POPULAR”	81
3.1 OFICIALIZANDO A “CULTURA POPULAR”	102
3.2 O “PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE” DIFUNDINDO A “CULTURA POPULAR”	114
4 MARANHÃO: “UM GRANDE ARRAIAL!”	118
4.1 “VIVA” A PRODUÇÃO CULTURAL: TEATRALIZANDO O PODER	126
<i>4.1.1 O carisma “encena”</i>	136
4.2 REFORMA ADMINISTRATIVA: MAIS RECURSOS PARA A “CULTURA POPULAR”	141
<i>4.2.1 Dominação x emancipação</i>	152
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	162
APÊNDICES	168
ANEXO	175

1 INTRODUÇÃO

O campo cultural no Maranhão, ambiente de trocas de experiências e relações sociais, tem sido bastante modificado nos últimos anos, especialmente no âmbito da produção cultural, por influências/interferências políticas e mercadológicas, o que vem gerando uma modificação na relação dos agentes com a cultura e com os produtos culturais. Essas alterações são observadas em todo o universo simbólico da cultura, ou seja, nas práticas sociais, nas relações do cotidiano, nos modos de ser e estar dos sujeitos.

Enquanto maranhense e, além disso, apaixonada pelas expressões artístico-culturais do Maranhão, as modificações que vinham ocorrendo na produção cultural no Estado foram objeto do meu trabalho de conclusão de graduação em Jornalismo, no curso de Comunicação Social, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Pouco tempo depois, no curso de Especialização em Jornalismo Cultural, da UFMA, em 2004, continuei a pesquisa anterior tendo como objetivo discutir o papel do poder público no Maranhão no processo de mediação entre as manifestações culturais populares e a indústria cultural. Essa investigação deu origem ao artigo *A indústria da cultura popular no Maranhão: uma indústria política?*¹

As primeiras investigações suscitaram novas inquietações, o que me mostrou a necessidade de ampliar e aprofundar a pesquisa. Por isso, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Mestrado), em 2006, propondo-me a estudar as relações entre cultura e política no Maranhão, com a intenção de compreender as diversas relações estabelecidas entre o poder público, nomeadamente o Governo² do Estado, e as manifestações culturais.

Entendendo que a cultura constitui um conjunto de significados que integram práticas sociais, num *processo contínuo* de formação de identidades (HALL, 2006, grifos meus), percebo que o Mestrado foi o momento de buscar novos *significados* e

¹ Publicado em: MARQUES, Francisca Ester de Sá (org.). *Jornalismo cultural: da memória ao conhecimento*. São Luís: 2004.

² A acepção de Governo usada é a de SWARTZ, que refere a uma política oficial e uma organização administrativa. O governo refere-se então somente à série interconectada de status cujas regras são diretamente ligadas com a elaboração e implementação de decisões políticas. O governo pode ou não ter a legitimidade como base de sustentação; o governo de um grupo seria legítimo quando os membros do grupo, seu público, acreditam que o governo tomará decisões que estarão de acordo com as expectativas públicas. (SWARTZ *et alli* 1966, p. 12).

interpretações (GEERTZ, 1989) para as práticas sociais engendradas tanto pela política quanto pela cultura no Maranhão.

No decorrer do curso, tendo acesso a novas leituras e discutindo o tema proposto para a pesquisa com colegas de turma e professores, percebi que para desenvolvê-la precisava problematizar noções como cultura, política, dominação, Estado, enfim, representações sociais (oficiais ou não) que haviam sido interiorizadas/naturalizadas por mim enquanto sujeito integrante do universo simbólico a ser investigado³.

Antes de ser pesquisadora, considero-me uma maranhense “castiça”. Por isso, tive que adequar o olhar, buscando um posicionamento que me permitisse enxergar “de fora”, e não apenas de dentro do campo empírico, as relações entre cultura e política, com um distanciamento necessário para pôr em suspenso noções pré-construídas e algumas escolhas teórico-metodológicas apriorísticas.

Desse modo, fiz um esforço para pensar as relações entre os grupos, procurando evitar que as minhas experiências e convicções pessoais embarquem a análise. Neste contexto, tento mostrar que as relações entre cultura e política se dão no âmbito da disputa pelo poder. Não se trata apenas de uma oposição dominação/sujeição, pois ambos os pólos exercem poder e são ativos no processo de disputa pela definição da divisão do mundo social conforme seus interesses.

Assim, fui desconstruindo e reconstruindo o objeto – o que não é garantia de ter escapado da *persuasão clandestina* (BOURDIEU, 2003, p.36) que me cerca enquanto pesquisadora e, ao mesmo tempo, sujeito do campo empírico em análise. A intenção é exercer uma *sociologia reflexiva* (BOURDIEU, 2003, p. 17), em que a teoria constitui uma ferramenta cuja utilização se define no campo de pesquisa, posto que o mundo social não é um dado pronto, mas, um espaço de relações, composto por agentes, dinâmicas sociais diferentes, estratégias, disputas, conflitos, trocas, interesses, solidariedades, entre outros. Assim, o objeto da investigação não pode ser visto fora de suas relações com esse todo que é o mundo social.

Baseando-me nisso, procuro perceber a cultura como proposta por Stuart Hall, segundo o qual: “A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (2006, p. 43). Portanto, é produção. E o trabalho produtivo depende de um conhecimento da tradição, que por sua vez é (re)atualizada e dinamizada pelas gerações e pelos processos

³ A problematização de tais noções será feita no item seguinte.

sociais, tais como as ações políticas e de mercado, a mídia, as novas tecnologias, a globalização.

De acordo com Hall, o que essas dinâmicas fazem é “nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições” (HALL, 2006, p. 43).

A singularidade deste trabalho, portanto, está em identificar o campo de relações entre atores culturais e atores políticos no Maranhão contemporâneo, mais precisamente, durante os Governos de Roseana Sarney (1995-1998; 1999-2002)⁴, período em que percebi uma sensível aproximação entre esses atores, o que gerou maior visibilidade para os grupos culturais e também para a Governadora.

A intenção é compreender *como* são estabelecidas as relações que dão origem às mudanças no campo cultural do Maranhão; saber *que* estratégias são usadas, *por que* e *por quem* são desenvolvidas.

Com este intuito, organizei a dissertação em cinco partes. Optei por incluir o referencial teórico-metodológico ainda na introdução, tomando a orientação epistemológica de Pierre Bourdieu (1989) quando fala da pesquisa como *ofício*, pondo a teoria em funcionamento a partir de procedimentos específicos. Esta organização não implica a separação entre teoria e prática, já que as teorias e categorias de análise, assim como a revisão bibliográfica sobre o tema/problema da dissertação, operaram nas interpretações realizadas e na construção de todo o texto.

Desso modo, aponto os principais autores e conceitos que iluminaram o estudo do objeto. Adotando uma perspectiva processualista de estudo dos fenômenos políticos, enfatizei as *relações* entre os agentes bem como as *estratégias* utilizadas por eles para alcançar seus objetivos. Deste ponto de partida percebi que seriam pertinentes à reflexão os conceitos de *poder* (FOUCAULT, 2000), *poder simbólico* (BOURDIEU, 2003), *trocas simbólicas* (MAUSS, 2003), *teatralização* (GEERTZ, 1991) e *ritualização* (DA MATTA, 1981) para explicar como se desenvolvem as estratégias nesse ambiente de *disputa* que constitui o campo de minha investigação.

⁴ Em 2002, Roseana Sarney renuncia ao último ano do seu segundo mandato para se candidatar à Presidência. Quem assume o Governo nesse período é o seu vice, José Reinaldo Tavares, reeleito em 2003, com apoio da família Sarney. Por isso, incluo na pesquisa o ano de 2002, considerando que não houve alterações em relação à estrutura burocrática, aos membros e à linha política da Secretaria de Cultura.

No capítulo seguinte, a análise de autores que estudaram interfaces da dinâmica cultural no Brasil e a sua ligação com a política desde a formação da sociedade urbano-industrial do país (anos 30) me ajudaram a contextualizar as práticas desenvolvidas entre essas esferas, em âmbito regional, no Maranhão. A partir daí, pude perceber que a experiência maranhense não era constituída por práticas inéditas no país.

Em muitos momentos a esfera política, nomeadamente o Estado, tentou controlar ou apropriar-se da produção cultural, visando definir, parafraseando DaMatta (1986), o que faz (ou o que não faz) o Brasil, Brasil. Diversos autores (OLIVEN, 1983; ORTIZ, 1994; MICELI, 1984) observaram que geralmente o Estado esteve à frente desse jogo de disputa pelo monopólio da definição legítima das divisões do mundo social. Grande parte das vezes, requerendo para si o direito exclusivo de criar ou reconhecer a verdadeira e a autêntica identidade nacional. Um exemplo dessa prática foi a manipulação, pelo Estado-nação, de traços étnicos para sua conversão em símbolos nacionais (FRY, 1982), o que aconteceu, por exemplo com o bumba-meu-boi, divulgado como produto turístico e símbolo maior da cultura do Maranhão pelo Governo do Estado, processo iniciado por José Sarney no fim dos anos 60 e aperfeiçoado por Roseana Sarney, nos anos 90.

Expostas as proposições e ferramentas teóricas capazes de dar sustentabilidade à reflexão, ingresso no terceiro e quarto capítulos desenvolvendo precisamente a análise das ações/reações dos Governos de Roseana Sarney no âmbito da cultura e das ações/reações dos atores culturais neste processo, que é de disputa e não propriamente de dominação.

Durante esses Governos, a cultura e a política intensificaram suas relações. Desde então, o processo só tem aumentado: os políticos desenvolvem estratégias para aliar sua imagem à cultura, como fez Roseana Sarney (e, antes dela, seu pai), utilizando-se disto para reforçar sua imagem e adquirir dividendos políticos.

As performances da governadora inspiradas na cultura local são entendidas aqui como estratégias de *antropomorfização do poder* (GEERTZ, 1997). Assim, a obtenção do título de Patrimônio Cultural da Humanidade para São Luís; o “cadastro” das manifestações culturais; o pagamento de “cachês” regulares a artistas e grupos locais; a criação dos espaços “Vivas” nos bairros de São Luís; o elevado incremento nos recursos para a pasta da cultura; as reuniões realizadas com os produtores culturais, no Palácio do Governo; as campanhas publicitárias do Estado em nível local e nacional, enfocando a

“cultura popular”⁵ como principal atrativo turístico do Maranhão; entre muitas outras ações estatais que aparecerão no decorrer do trabalho são estratégias que assumem um caráter *ritualístico* (DA MATTA, 1981) e *teatralizado* (GEERTZ, 1991), sendo ainda legitimadas pelo discurso autorizado de instituições científico-culturais, como o de Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e a Comissão Maranhense de Folclore.

Mas os agentes culturais desta cultura tida como popular pelo Governo do Estado também atuam neste processo: beneficiam-se de sua posição privilegiada junto ao campo político para conseguir apoio financeiro, para transitar em outros campos sociais, na mídia ou no setor empresarial, para investir numa carreira política ou mesmo para conseguir um cargo público nas secretarias do Estado. O que está em jogo é adquirir o reconhecimento dos demais atores e, assim, adquirir poder.

Neste contexto, a atuação da mídia ganha destaque, pois além de configurar como mediadora das relações entre política e cultura, assume, cada vez mais, o papel de espaço público privilegiado do mundo contemporâneo – este momento de transição, diferente da modernidade, ambientado pelos meios de comunicação de massa, pelas tecnologias da informação e marcado pelos processos de globalização e mundialização/glocalização da cultura –. Portanto, perpassa a análise das relações política-cultura o lugar ambíguo da mídia neste cenário do mundo social: a mídia na atualidade tanto pode ser *o lugar do controle*, mantenedora do *status quo*, reproduzindo as visões e divisões hegemônicas de mundo, servindo, assim, à concentração de poder e à legitimação de interesses de alguns grupos, por exemplo, das elites políticas no Maranhão; como também pode ser *o lugar da emancipação*, buscando o pluralismo da verdade e servindo aos interesses mais diversos. Deste modo, a mídia desconcentra o poder das elites, na medida em que dá voz e visibilidade a grupos sociais considerados periféricos.

Pensar neste emaranhado de relações implica, ainda, noutra discussão inerente ao debate cultural contemporâneo: a questão das políticas públicas para a área. As relações entre atores políticos e culturais no Maranhão são intermediadas e motivadas por uma linha de ação do poder instituído. O Governo de Roseana Sarney, especificamente, fez do

⁵ A “cultura popular” é uma categoria complexa, aqui entendida como sistemas de idéias, imagens, atitudes, valores, símbolos, em permanente reelaboração, construídos a partir de relações internas, na sociedade. São ainda formas pelas quais o povo dá sentido a sua existência, expressas por manifestações artísticas, modos de falar, comer, vestir etc. Entendendo que o termo no singular não dá conta de traduzir a multiplicidade de sentidos possíveis nos processos culturais gerados pelo povo (entidade que não é homogênea, como pressupõem as teorias do Estado-nação), a título metodológico, adotarei o termo “culturas populares” (CANCLINI, 1983). Assim, quando a denominação “cultura popular” (que é estática e universalizante) aparecer no trabalho, irá se referir àquela empregada pelo discurso oficial do Governo do Estado.

gerenciamento dos bens culturais uma opção de governo. Mas, isto caracterizaria uma política pública de cultura no Estado? Chego às considerações finais da dissertação problematizando esta questão.

Desenvolvi, então, o trabalho baseando-me nas falas de alguns atores que identifiquei como personagens importantes para o campo de relações aqui construído, nos Relatórios de Atividades da Secretaria de Estado da Cultura e em matérias de jornais impressos locais, aliados à revisão bibliográfica sobre o tema/problema proposto.

1.1 Construção do objeto

Ao analisar as relações desenvolvidas entre cultura e política nos Governos de Roseana Sarney no Maranhão, meu interesse principal está no *processo* de construção das relações que os grupos estabelecem entre si, e não propriamente nos grupos ou nas mudanças que sofreram.

Dando ênfase ao caráter processual dessas relações, parecem-me pertinentes à análise as proposições teórico-metodológicas desenvolvidas por Swartz, Turner & Tuden (1966). Dentre outros, estes autores contribuíram para a constituição da Antropologia Política, dando origem à *perspectiva processualista* de estudo dos fenômenos políticos, mudando o foco da estrutura para os processos. Nela, a investigação é mais voltada para o conflito e as mudanças sociais, atentando para as diferentes formas de constituição de grupos políticos, com ênfase na análise das estratégias e das ações individuais.

Os autores sugerem o conceito de *campo político*, cabendo ao pesquisador buscar as conseqüências de um conflito não só no nível local, mas em qualquer nível que o processo se desenvolva. A política é considerada um processo que não envolve necessariamente a presença do Estado⁶ ou de autoridades superiores e pode ocorrer tanto no interior de pequenos grupos dentro da sociedade, como fora de suas fronteiras. “É político tudo que é ao mesmo tempo público, orientado para certos fins e que envolve uma diferença de poder entre os indivíduos do grupo em questão” (Swartz et al, 1966, p. 7). Essa noção abrangente do político permite-me considerar os produtores e os grupos

⁶ Estado é tido aqui e, no decorrer do trabalho, como uma organização política na qual existe um grupo de seres humanos ligados por um sistema complexo de relações. O poder do Estado, na verdade, é o poder dos indivíduos que o compõem; está nas mãos de seus membros – sejam reis, primeiros ministros, presidentes, governadores, magistrados, policiais, chefes de partidos, votantes.

culturais também como agentes políticos, já que os fenômenos culturais em análise suscitam um processo de politização, ou pelo menos, uma aproximação estreita com a política.

Na análise será importante perceber “o significado da compreensão das estruturas dos grupos envolvidos nas atividades políticas bem como as posições estruturais dos atores principais” (COELHO, 2002). Assim, o Estado, as instituições governamentais e o sistema econômico não serão tomados como único atributo definidor da política, entrando em cena, outros agentes que transcendem os elementos estruturais, tais como os produtores culturais, os movimentos culturais, as associações de bairro, entre outros.

A perspectiva processualista adotada percebe *campo político* como:

um campo de tensão, composto por antagonistas inteligentes, individualmente e incorporados, motivados pela ambição, pelo altruísmo, auto-interesse, pelo interesse em bens públicos, que em várias situações ligam-se a outros por auto-interesse ou idealismo e separam-se ou opõem-se pelos mesmos motivos. (SWARTZ *et al*, 1966. p.8).

O alcance territorial e o escopo social de um campo político são condicionados pela natureza e intensidade dos interesses das partes afetadas. Isso significa que a circunferência social desse campo é extremamente fluida, expandindo-se e contraindo-se ao longo do tempo, em resposta às mudanças de interesses. Neste caso, o campo refere-se não necessariamente a um sistema fechado e integrado, mas combina um *continuum* espaço-temporal, com algumas características sistemáticas. As partes desta unidade, em condições específicas, podem apresentar variados tipos e graus de interdependência, institucionalizada e acidental (SWARTZ *et al*, 1966, p.30).

Para os “processualistas” a unidade espacial não é uma sociedade isolada, mas um campo político. A unidade de tempo não se refere a um tempo estrutural, mas a um tempo histórico. Dessa forma, para se fazer uma análise adequada do processo político, deve-se selecionar um ponto no tempo. E a definição desse ponto é uma questão de estratégia particular, ou conveniência.

Além disso, esses autores sugerem conceitos tais como conflito, luta, força, atores, grupos, arena (um espaço mais amplo que envolve os grupos em relação) que contribuem para a reflexão. Também serão importantes para a análise: a noção de *sustentáculo*, *suporte* ou *estratégia*, ou seja, algo que contribui para a formulação ou implementação de fins políticos; e de *legitimidade*, entendida como um tipo de suporte que deriva não da força ou da sua ameaça, mas dos valores individuais, formulando,

influenciando e sendo afetada por fins políticos. Ela é considerada fator importante para a aquisição de *poder*, no entanto, para esta concepção, poder e legitimidade não estão necessariamente atrelados. O exercício do poder seria uma interação entre o poder de obter submissão através de uma decisão referente a objetivos grupais e a compreensão de que os submetidos invocarão certas obrigações no futuro. A obediência ao líder está condicionada não exatamente à legitimidade, mas à compreensão de que haverá uma reciprocidade posterior no que se refere a ações que tragam proveito.

Neste sentido, *poder* é uma estratégia simbólica cujo funcionamento não depende fundamentalmente de suas qualidades intrínsecas, mas das expectativas que sua ação desenvolve nos atores envolvidos (PARSONS apud SWARTZ et al 1966, p.14). Sendo assim, *poder* no decorrer deste texto deve ser interpretado como resultado de relações de disputa, não sendo exclusivamente do Estado. É importante ressaltar, por isso, que os atores culturais, assim como os atores políticos são capazes de exercer poder nas relações que estabelecem entre si, lutando no mesmo espaço social por suas visões e definições de mundo.

Complementando este raciocínio, o conceito de poder de Foucault é esclarecedor para a análise proposta. De acordo com o autor, um dos elementos constitutivos do *poder* é que ele é uma ação sobre a ação dos outros, que buscando circunscrever e delimitá-la, encontra seu espaço de atuação. Se “a verdade não existe fora do poder ou sem o poder” (FOUCAULT, 2001, p. 12), é necessário o controle do *discurso legitimador* (a verdade) como *modus operandi* de manutenção do *status quo*. Entendo, aqui, por verdade “o conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder” (FOUCAULT, 2001, p.13).

Destaco ainda o conceito de *status político*, que é a conseqüência de tomar ou implementar decisões políticas. E de *código de autoridade*, no qual se baseia o direito de usar e adquirir poder revestido de *status* e que funcionará para administrar o poder que está presente num sistema hierárquico (SWARTZ et al 1966, p.18).

Como adverte Bourdieu (1996a), o ato de nomear é também um ato de poder, que cria e institui realidades. Nesse caso, em que o Estado-nação configura-se como portavoza da sociedade, ser “verdadeiro”, ser “autêntico” e ser “identidade nacional” é ser o que o discurso oficial *classifica e nomeia* enquanto tal.

Esse poder advém do reconhecimento dos outros agentes, que é capaz de produzir e reproduzir a crença na legitimidade – ora baseada na legalidade, ora no carisma. Sem o reconhecimento, o Estado perde legitimidade e, conseqüentemente, poder. Para evitar isso, desenvolve várias estratégias.

Uma delas é garantir o exercício do poder pela coerção, estratégia que não garante legitimidade. Outra (não menos violenta) é adquirir reconhecimento dos demais atores por uma via simbólica (persuasão, ideologia etc), através de um “capital simbólico” que, segundo Bourdieu (1996, p. 107) significa “uma propriedade qualquer (de qualquer tipo de capital; físico, econômico, cultural, social), percebida pelos agentes sociais cujas categorias de percepção são tais que eles podem entendê-la e reconhecê-las, atribuindo-lhes valor”. Assim sendo, o Estado “que dispõe de meios de impor e de inculcar princípios duráveis de visão e de divisão de acordo com suas próprias estruturas, é o lugar por excelência da concentração e do exercício do poder simbólico” (BOURDIEU, 1996, p. 107-108), fazendo ignorar-reconhecer a violência que essas relações encerram objetivamente (BOURDIEU, 2003, p. 15). Neste sentido, Foucault (2001) já dizia que as práticas discursivas ou ideológicas constituem uma forma de poder tão eficaz quanto as práticas coercivas.

Mas nesse processo, embora o Estado exerça poder simbólico, embora consiga impor uma visão hegemônica de identidade e, portanto, autoritária de cultura, ele não extingue as demais. O fato de o Estado impor a sua, não quer dizer que não existam outras verdades – latentes, silenciadas, abafadas, conhecidas e reconhecidas por outras instâncias ou por determinados grupos – co-existindo no mundo social. Numa dinâmica de luta em que atuam, negociam, interagem, movimentam-se, ganham-perdem, entram-saem diversos atores, o poder do Estado não pode ser concebido como único, inabalável ou central.

O mundo está “em pedaços” (GEERTZ, 2001, p.191). O sentimento de dispersão e descentramento gerado pela desarticulação do mundo bipolar do período pós-guerra põe em cheque os grandes conceitos integradores e totalizantes tais como *identidade, nação, religião*, que até então organizavam a vida dos homens e as idéias sobre política e cultura. Essas narrativas-mestras já não dão conta de explicar a contemporaneidade e os conceitos precisam ser relativizados, já que as circunstâncias “clássicas” que geraram essas categorias se modificaram, no que diz respeito às suas significações práticas e teóricas.

Neste cenário de “desmontagem”, “cheio de identidades irrequietas e ligações incertas”, diz Geertz, precisamos “de modos de pensar que sejam receptivos às particularidades, às individualidades, às estranhezas, descontinuidades, contrastes e singularidades” (GEERTZ, 2001, p. 196).

No sentido de pensar o mundo social sob novos parâmetros, Boaventura de Sousa Santos afirma que estamos vivendo um momento de emergência da “reinvenção do Estado” (SANTOS, 1998), já que a sociedade nacional é agora o espaço-miniatura de uma arena social global e o Estado nacional, uma caixa de ressonância de forças que o transcendem. Para ele, não se pode mais compreender o Estado contemporâneo a partir das categorias com que se pensava o Estado-Nação (moderno), nem o Estado-desenvolvimentista (autoritário), nem tão somente o Estado-empresário (neo-liberal). De acordo com o autor, o Estado é uma organização política muito mais vasta, que se tornou um campo de lutas, o qual integra elementos estatais e não estatais, nacionais, globais e locais – incluindo aí os movimentos sociais, o Terceiro Setor, as redes e organizações transnacionais, enfim, a sociedade civil –. Neste sentido, a nova configuração mundial e as profundas mudanças pelas quais vem passando o Estado “tornam obsoletas, tanto a teoria liberal, como a teoria marxista do Estado” (SANTOS, 1998, p.13).

Como observa o coordenador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), Antonio Albino Canelas Rubim (2003b, s.p.):

A política parece estar em um lugar problemático na sociabilidade contemporânea. Insistentemente ela tem sido instalada no registro da crise, quase em situação de não-lugar. O colapso das energias utópicas, a derrocada das grandes narrativas, a depressão dos sujeitos políticos, a insatisfação com as práticas de representação, as repetidas denúncias de corrupção, o desencanto com os políticos profissionais aparecem apenas como algumas das inúmeras interpelações endereçadas à política pela contemporaneidade. A circunstância atual apresenta assim visível contraste com a emergência, a conformação e mesmo a exaltação da política acontecida na modernidade.

Para Rubim, esse “mal-estar” da política atualmente é derivado, em grande parte, da inadequação entre uma atividade política, com formatação oriunda da modernidade (cuja herança marca ainda hoje a política que realizamos), e uma contemporaneidade, conformada por outras espacialidades e campos de força, num ambiente marcadamente midiático e glocalizado⁷.

Aliado a esse fator, e talvez impulsionado por ele, existe um crescente descrédito da sociedade em relação à política contemporânea, cuja credibilidade dilui-se

⁷ O glocal é a conexão entre o global e o local, em que a força do lugar impregna a cultura e transforma o processo de globalização em glocalização.

nos escândalos de fraudes e uso indevido da Administração Pública. Como confirmam pesquisas recentes⁸, o cenário político – brasileiro e mundial – está em crise.

Em 2006, 43% dos “cidadãos globais” consultados pelo *Instituto Gallup* consideraram os políticos de seus países desonestos; e 33% os consideraram não-éticos. A pesquisa *Imagem das Instituições Públicas Brasileiras*, promovida pela Associação dos Magistrados Brasileiros (AMB) em setembro de 2007, revela que 81,9% dos brasileiros entrevistados não acreditam nos políticos e para 75,9% deles, os partidos políticos também não são confiáveis. Talvez esses dados indiquem o porquê de sujeitos não oriundos propriamente do mundo político serem vistos como alternativa nas eleições, ou porque, cada vez mais, os políticos vão se apoiar em linguagens, estratégias e conteúdos próprios de outros campos (artístico-cultural, por exemplo). Já que o discurso político encontra-se fragilizado e “quase em situação de não lugar”, é preciso que encontre novas formas de legitimação na sociedade.

Do mesmo modo, os produtores culturais percebem as relações desenvolvidas com os políticos como uma possibilidade de se legitimarem enquanto fenômenos culturais conhecidos e reconhecidos pela sociedade maranhense. E para isso, acionam diversas estratégias: demandam ações políticas que contemplem determinada expressão cultural, formam associações com outros grupos ou produtores para reivindicar direitos com mais força, recorrem a apadrinhamentos políticos, buscam a visibilidade midiática, entre outras.

Portanto, convém esclarecer que ao tratar do poder exercido pelo Estado na área cultural no Maranhão, pretendo relativizar essa noção e trazer para a discussão (algumas) “novas forças que transcendem o Estado”, das quais fala Santos, dando voz aos agentes culturais que interagem com o poder público. É inegável a força do Governo do Estado nesse processo. Mas, não se pode perder de vista que os produtores culturais também são um pólo ativo dessa relação, contribuindo para pressionar, regular e moldar esse campo político de lutas, bem como configurar a “cultura oficial” segundo seus interesses, exercendo, enfim, poder.

⁸ O Instituto Gallup Internacional realizou uma pesquisa em 2006 para o Fórum Econômico Mundial, com 55 mil pessoas de 60 países (excluindo-se a China e o Oriente Médio). Os dados mostram que a população mundial não confia em seus líderes políticos, por causa da desonestidade (43%) e da falta de ética (33%). Segundo a pesquisa, três de cada quatro “cidadãos globais” acham que seus políticos são corruptos. Na América Latina, a porcentagem dos que apontam desonestidade na política chega a picos de 90% (Bolívia), 89% (Peru e Equador) e 80% (Venezuela). Ver mais em: ROSSI, Clovis. *Maioria não confia em políticos e empresários*. In: Folha de São Paulo. 16/01/2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi1601200708.htm>> Acessado em: 02/10/2007. Sobre a Pesquisa *Imagem das Instituições Públicas Brasileiras*, ver mais em: <www.agenciabrasil.gov.br/noticias> e <www.noticias.uol.com.br> Acessado em: 02/10/2007.

Dessa maneira, construo o campo da minha investigação – as relações desenvolvidas entre cultura e política no Maranhão nos Governos de Roseana Sarney (1995-2002) – buscando as diferentes “versões da história” e seus contadores divergentes, não no intuito de achar *a* verdade, mas de construir *uma* verdade possível. Afinal, como bem destaca Coelho, “no jogo das ‘verdades’, os pontos de vista diversos representam diferentes verdades” (2002, p.50).

Então, quando me refiro, aqui, à cultura do Maranhão não estou tratando da cultura em sua dimensão mais ampla, nem incluindo todas as formas e expressões culturais maranhenses. Na verdade, busco entender que concepção de cultura é adotada pelo Poder Público local analisando aquilo que é *nomeado* como “culturas oficiais” pelo Governo do Estado e que se trata de uma cultura definida / classificada pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA), depois, transformada em Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA) que se auto-intitula “agente responsável” pelo “produto tradicional da cultura” do Maranhão (SECMA, 1995, p. 4).

Considerando a existência da categoria “cultura oficial”, instituída pelo Governo, construo o campo em análise incluindo a noção de cultura reconhecida e produzida pelo Governo do Estado, ou seja, uma cultura que ele define como “tradicional” (SECMA, 1995, p. 4) e que também é delineada pelos produtores culturais na medida em que estes adquirem um *status* diferenciado perante o Estado, sendo contemplados por ações estatais (apoios financeiros, cursos, divulgação).

A cultura tomada por objeto na dissertação trata-se, então, de concepções de cultura definidas pelo Governo de Roseana Sarney. Num primeiro momento, essa cultura identifica-se com uma noção de “patrimônio” construída e reproduzida pelo Estado, durante a gestão de Eliézer Moreira Filho na Secretaria de Estado da Cultura (1995-1997). Num segundo momento (1998-2001), há uma ênfase naquilo que o Estado define como sendo a “cultura popular maranhense”, encabeçado pelo novo secretário, o artista Luís Henrique de Nazaré Bulcão (Ver Figura 1).

Na primeira fase da gestão cultural do Governo de Roseana Sarney há uma narrativa recorrente que identifica cultura com instrução formal e erudição, destacando o patrimônio material. No Relatório de 1996, por exemplo, a cultura é definida como “*cultura animi*, isto é, uma mente de tal modo educada e culta que se lhe pode confiar o

cuidado e a preservação de um mundo de aparências cujo critério é a beleza” (SECMA, 1996, epígrafe).

A cultura é definida nesse momento nos seguintes termos, de acordo com os Relatórios de Atividades:

“Fator de desenvolvimento criativo humano” (1995, p.2)
“Processo dinâmico em constante renovação” (1995, p.3)
“Produto tradicional” (1995,p. 4; 1996, p. 4)
“Arquitetura, documentos, pesquisa histórica, promoção de eventos artísticos” (1996, p.5)
“Eventos e obras” (1996, p. 6)
“Eventos artístico-culturais e conjunto arquitetônico” (1997, p. 6)
“Fertilizante na construção de uma mentalidade cidadã” (1997, p.7)
“Passado, uma inspiração ou lição para o presente e o futuro” (1997, p. 7)

Vejo uma tendência a destacar o caráter erudito (“fator de desenvolvimento criativo humano”, “fertilizante na construção de uma mentalidade cidadã”) e patrimonialístico (“conjunto arquitetônico”, “passado”, “obras”).

Nesse período, grande parte das ações e dos recursos estatais na esfera cultural volta-se para uma meta principal: adquirir o Título de Patrimônio Cultural da Humanidade para a cidade de São Luís.

O discurso baseado numa “cultura popular maranhense” começou a ser engendrado ainda no primeiro mandato de Roseana Sarney, a partir da Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural. Mas ganhou mais visibilidade e força quando o Secretário Eliézer Moreira (advogado) foi trocado, em 1998, por Luís Henrique de Nazaré Bulcão, ligado a grupos culturais do Bairro da Madre Deus⁹. A partir daí, as ações da Secretaria de Estado da Cultura (transformada em Fundação Cultural do Maranhão em 1999) intensificaram-se no sentido de prover a cultura “autêntica”, “tradicional” e identificada com o “povo do Maranhão”.

Nesta fase da gestão cultural, os recursos financeiros do Estado, antes concentrados principalmente no Patrimônio Cultural, migraram para a Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural em 1998. Em 1999, a Coordenadoria foi transformada em Programa de Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural com a Reforma

⁹ Bairro localizado próximo ao Centro Histórico de São Luís, apontado por intelectuais e artistas locais como bairro “tradicional” e centro da efervescência cultural da cidade.

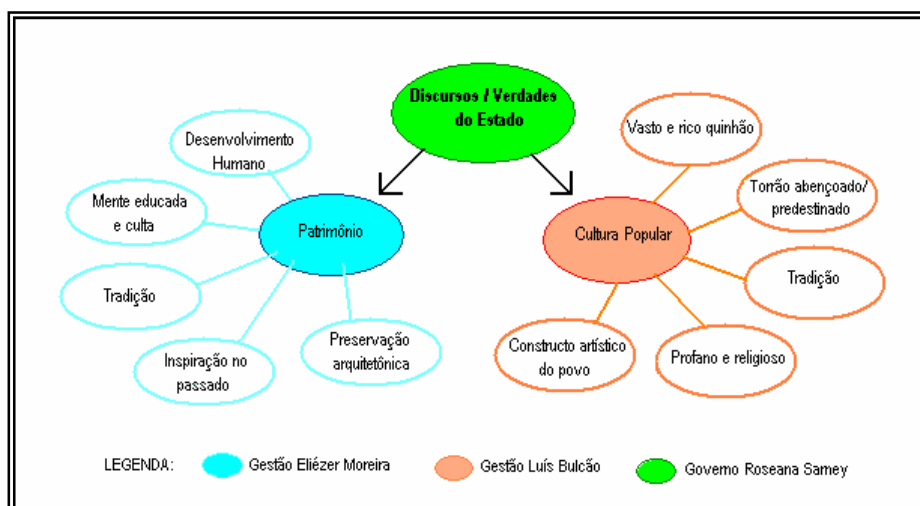
Administrativa do Estado, que extinguiu o Sistema Estadual de Cultura e criou a Fundação Cultural do Maranhão – FUNCMA.

A FUNCMA deu continuidade e incrementou a política especialmente voltada para a “cultura popular”. Os recursos provenientes do Tesouro Estadual já não eram mais limitados pela Lei Orçamentária, que determinava um percentual de no máximo 2% do orçamento do Estado para o Sistema Estadual de Cultura. A FUNCMA, por sua vez, não tendo recursos limitados pelo orçamento, atingiu uma receita sem precedentes na gestão cultural do Estado.

A receita da FUNCMA só aumentou durante os Governos de Roseana Sarney, concentrando os recursos no Programa de Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural (Ver Quadro 5, no item 4), que é responsável pela promoção de grandes eventos e festas populares do calendário oficial do Estado: Carnaval, São João, Festa do Divino Espírito Santo, Natal e Reveillon.

Numa reconstrução esquemática, interpreto as narrativas recorrentes sobre cultura produzidas pelos órgãos responsáveis pela gestão cultural nos Governos de Roseana Sarney no Maranhão, da seguinte maneira:

Figura 1: Discursos predominantes sobre cultura nos Governos de Roseana Sarney



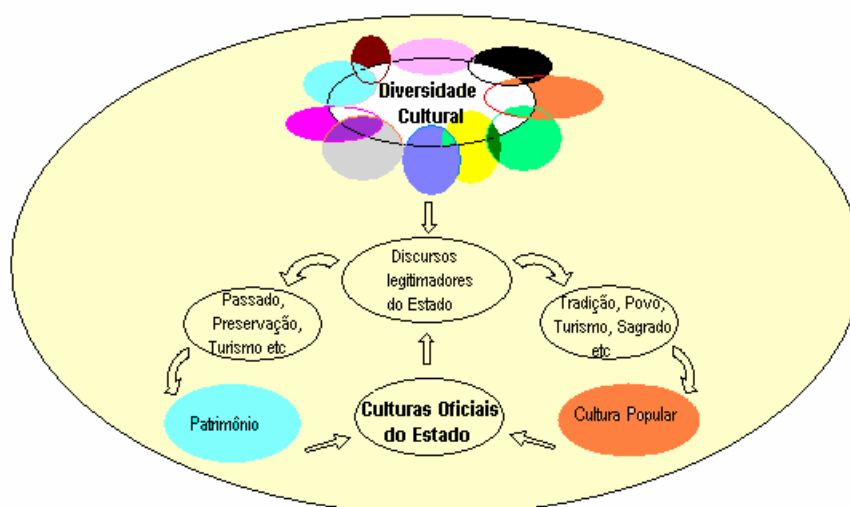
Cabe esclarecer que esta percepção não exclui outros discursos oficiais sobre cultura produzidos pelo Estado no referido período, mas aponta para aquelas que se tornaram as duas grandes tendências ou linhas de atuação do Governo na esfera cultural.

É preciso observar também como o Governo de Roseana Sarney articulou o discurso autorizado de alguns agentes para legitimar-se. Por exemplo, na segunda fase da gestão cultural (especialmente voltada para uma concepção de “cultura popular”) o referido Secretário é poeta e membro de grupos culturais em São Luís. E, ao afirmar que os poetas, os cantores, os artistas e mais ainda o povo sabem bem que o Maranhão “é tradição, é torrão abençoado e predestinado” busca legitimar um dos discursos oficiais do Estado, posicionando-se como porta-voz autorizado de tais grupos. Por esta ótica, não é somente o Estado ou o Secretário que afirma tal enunciado, é também o Secretário-artista e aqueles grupos que ele diz representar. Nesta medida, o discurso legitimador do Secretário induz a uma identidade da verdade do Estado com a verdade dos artistas e do povo.

Neste discurso, a noção de povo não se refere a todos os cidadãos do Estado, mas às camadas populares. O termo é usado contraposto a artistas, poetas e cantores (“Seus poetas, cantores e artistas sabem disso. Aliás, o povo sabe bem mais”), dando a idéia de que estes não fazem parte do povo e que constituem um outro grupo social, do qual o próprio Secretário faz parte. A “autenticidade” seria um atributo conferido pelo Estado, que determina o que é e o que não é cultura tradicional, através de atos administrativos.

Aliando a legitimidade legal à tradicional o Estado atrai artistas e intelectuais para ocupar cargos administrativos da Secretaria de Cultura e aproxima-se de entidades não-governamentais compostas por pesquisadores e acadêmicos para legitimar suas ações baseando-se nos discursos autorizados desses *intelectuais de corte* (GEERTZ, 1997).

Figura 2: Eleição das Culturas Oficiais pelo Estado – Governos de Roseana Sarney



As visões e divisões de mundo propostas pelo Estado se consolidam através de “rituais que reforçam as regras e os papéis sociais existentes” (DA MATTA, 1981, p. 59). Por exemplo, a celebração do São João nos arraiais; as reuniões da Governadora Roseana Sarney com os produtores culturais no Palácio dos Leões, sede do Poder oficial; o cadastramento e a classificação das manifestações pelo Poder Público; são rituais e, ao mesmo tempo, estratégias dos quais falarei mais adiante, que acabam teatralizando o poder e sacralizando a imagem do agente político, sob a égide do Estado (GEERTZ, 1997, p. 187).

De acordo com o que observei, as ações estatais do Governo de Roseana Sarney são, geralmente, protecionistas e conservadoras, tratando os produtores culturais como inaptos a gerir os próprios bens culturais. Um dos objetivos da SECMA/FUNCMA, por exemplo, é “o *aprimoramento estético* [da sociedade maranhense], sempre pautado na *preservação e difusão* dos bens culturais materiais e imateriais do Maranhão” (FUNCMA, 2001, p.3, grifos meus), o que significa o enquadramento desses atores numa formatação coerente com os interesses do Estado e dos intelectuais que fundamentam e legitimam as ações estatais.

Em parte, os produtores culturais espelham-se nos discursos oficiais, acionando discursos que remetem ora à tradição e à ancestralidade, ora à preservação, ora à modernização, ora à experimentação estética, ora ao mercado. E assim, cada agente desenvolve o discurso que se lhe apresenta mais conveniente no momento.

Mas, a ação/reação dos atores não se limita à mera reprodução do discurso oficial. Eles sabem que o fazer cultural resulta em ação política e que a atuação do Estado na área também é resultado de anos de lutas por reconhecimento de direitos culturais.

Além disso, os atores são conscientes de que a cultura pode gerar dividendos políticos e de que ela é visada por políticos, principalmente em anos eleitorais, ou períodos de “política”, como bem atesta seu Marcelino Azevedo, dirigente do *bumba-meu-boi*¹⁰ de

¹⁰ Também chamado de *Bumba-boi, Boi, Bumba*, a Superintendência de “cultura popular” do Maranhão define o fenômeno como um auto que, reunindo três formas de expressão artística (teatro, dança e música), conta a estória da negra Catirina que, grávida, desejou comer a língua do boi predileto de seu amo, induzindo o seu marido, pai Francisco, a matar o boi para a satisfação de seu desejo. O fenômeno apresenta um conjunto de personagens que pode variar segundo o sotaque ao qual pertencem. Invariavelmente, os grupos têm como personagens: o boi, figura central da brincadeira feito de buriti, cujo couro é bordado com miçangas e canutilhos; o amo, que personifica o dono da fazenda podendo acumular a função de cantor; os vaqueiros, grupo que forma o cordão, exceto, nos sotaques de orquestra e zabumba onde, com o boi, se posicionam no centro do cordão; e as índias, meninas adolescentes que trajam indumentária confeccionada com penas, e cocares. Disponível em: <<http://www.culturapopular.ma.gov.br/manifestacoes>> Acesso em: 19/10/2007.

Guimarães: “a cultura popular é um crescimento pro Governo. Quando eles [os políticos] tão na política, eles usam a cultura no discurso, mas quando ganham, não valorizam a cultura” (AZEVEDO, 2007).

Ao afirmar que a cultura “é um crescimento para o Governo” e que os políticos se utilizam dela “no discurso” (mesmo não correspondendo às expectativas do povo quando eleitos), seu Marcelino assume conhecer o poder que a cultura tem. É vantajoso para o Governo e para os políticos ter a cultura ao seu lado. Desse modo, se os políticos criam estratégias para se aproximar dos grupos culturais pensando em vantagens políticas, os grupos culturais também sabem tirar proveito dessa relação (apoios financeiros, transporte, trânsito em outros campos, como a mídia, etc.).

Diante do exposto, o *campo político* objeto da minha pesquisa são as relações entre os atores dessa cultura definida e oficializada pelo Estado e os atores políticos que agem (ambos) para a configuração das *culturas oficiais*, num *continuum* espaço-temporal que envolve os dois mandatos de Roseana Sarney (1995-1998; 1999-2002) como governadora do Maranhão.

Em seus Governos, a gerência do setor cultural chegou a confundir-se com aquilo que chamei de uma *Indústria Política*¹¹, uma apropriação dos fenômenos culturais e sua inserção no mercado de bens simbólicos com vistas à legitimação de agentes e interesses políticos. Mas, percebo agora que existem outras relações neste espaço, que não se restringem à apropriação ou à instrumentalização da cultura pela política. Os grupos culturais também legitimam seus interesses, seu status e exercem poder. Por exemplo, na medida em que demandam ações do Governo, reivindicam direitos culturais e organizam-se enquanto movimentos sociais, os atores culturais reelaboram sua experiência tornando-se também atores políticos e, desta maneira, operam naquilo que podem para a configuração do mundo social conforme seus interesses.

A pesquisa me mostrou então que os grupos (culturais e políticos) aprenderam a tirar proveito da situação de acordo com o que um tinha a oferecer ao outro. Neste aspecto,

¹¹ Em trabalho anterior, já citado, estudo as especificidades da indústria cultural maranhense. A pesquisa sinalizou que existe uma indústria da “cultura popular”, que é gerida e financiada essencialmente pelo Poder Público, nomeadamente, pelo Governo Estadual. Desse modo, a indústria cultural - tendência capitalista que visa à criação de monopólios culturais, à exploração sistemática e programada dos bens culturais com a finalidade de lucro (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) -, processo originalmente da iniciativa privada é impulsionado no Maranhão pelo Governo, mais precisamente por agentes políticos. Além disso, assim como a Indústria Cultural, o campo político maranhense se utiliza da cultura, em alguns momentos, como entretenimento, divertimento, como forma de distração e desarticulação política das massas, para evitar a contestação. Por isso, referi-me a tais processos não somente como uma Indústria Cultural Maranhense, mas como uma Indústria Política da Cultura Maranhense.

o sistema de trocas simbólicas, apontado por Marcel Mauss, é um esquema teórico que me permite pensar as relações dos grupos em disputa não apenas como uma oposição dominação/sujeição; dominantes (políticos, elite cultural) / dominados (povo, culturas populares), mas perceber que ambos os pólos são ativos nesse processo de disputa pela definição da divisão do mundo social, “reinterpretando, selecionando e remanejando as pressões” (COELHO, 2002, p. 45) que recebem e exercem entre si.

Suponho, assim, que as relações entre os atores desse campo de disputas estabelecem-se a partir de um sistema de prestações e contraprestações, em que destaco o papel da *dádiva* (MAUSS, 2003) como elemento importante para compreender o significado das relações e a construção da imagem dos atores em relação.

O recorte empírico da pesquisa, como disse, corresponde a um sensível aumento das articulações entre cultura e política no Estado do Maranhão e a uma maior visibilidade da cultura local tanto no cenário estadual quanto nacional.

A observação do campo de estudo apontou alguns atores que identifiquei como centrais neste jogo de disputas. Buscando auxílio nos representantes dos Estudos Culturais, Stuart Hall e Homi Bhabha, pude pensar de forma relacional esses atores, que *ressignificam* e *traduzem* a sua experiência enquanto políticos e produtores culturais, assumindo papéis fluídos, intersticiais, dinâmicos, intercambiáveis.

De acordo com Hall, o significado não pode ser fixado definitivamente, o que quer dizer que a experiência humana *ressignifica-se* continuamente. Para este autor: “Sempre há o ‘deslize’ inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado” (HALL, 2006, p.33).

Já a *tradução* da experiência, inspirada em Bhabha, é uma reapropriação com elementos novos. *Traduzir* é “viver nas fronteiras”; estar num “entre-lugar”; é “uma condição de hibridismo que confere poder, uma emergência que transforma o retorno em reinscrição” (BHABHA, 2005, p.311). E as fronteiras são possibilidades de contato com o que está do outro lado, não significam limites, nem separações.

Percebi que durante os Governos de Roseana Sarney, o Estado interferiu na produção cultural local, através da SECMA/FUNCMA e da Comissão Maranhense de Folclore (CMF), integradas por artistas, produtores culturais, intelectuais, pesquisadores. Nessa atuação que é estatal, mas que também é determinada pelas experiências pessoais

dos agentes, houve um predomínio da noção de cultura que se identificou, na maior parte das ações, com uma “cultura popular”.

Simultaneamente, movimentos culturais proliferaram e se consolidaram na cena cultural local, pressionando o Estado e de algum modo demandando ações do Poder Público que contemplassem suas reivindicações.

Os protagonistas do campo de minha investigação desempenham, portanto, papéis *fronteiriços* no mundo social. Elementos políticos e culturais são *reapropriados* e *reinscritos* pelos atores na sua experiência cotidiana, não se podendo identificar onde começa um e onde o outro termina, já que a ressignificação não é percebida racionalmente pelos sujeitos. Além disso, a cultura expressa um elemento político que lhe é embutido (ORTIZ, 1988, p. 114), neste sentido (e não no sentido de “tomada de consciência” ou de “cultura desalienada”¹²), a ação cultural é também ação política.

Os atores a que me refiro são, portanto, os “donos”¹³, os “brincantes”¹⁴ e os agenciadores (espécie de empresários) de expressões das culturas populares, nomeadas pelo Estado como “grupos folclóricos do Maranhão”. São elas: Bumba-meu-boi, Tambor de crioula, Quadrilha, Coco, Cacuriá, Danças, Dança Portuguesa, da Fita, do Boiadeiro, Bambaê de Caixa, Escolas de Samba, Danças Alternativas, Blocos Afros, Tribos de Índios, Blocos Tradicionais, Blocos Organizados, Blocos Alternativos, Cordão, Grupos Mirins e Grupos Natalinos.

É importante ressaltar que as denominações e classificações aqui referidas foram criadas por membros do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (órgão hoje subordinado à Superintendência de Cultura Popular do Maranhão, da Secretaria de Estado da Cultura), logo, são construções refletidas e propagadas pelo discurso oficial. Esse ato de *nomeação*, reforço, traduz-se como um ato de poder do Estado.

¹² Para o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE (1962-1964) o conceito de popular se confunde com a idéia de conscientização; não é uma concepção de mundo das classes subalternas, nem os produtos artísticos das classes populares, mas um projeto político dirigido ao povo que usa a cultura como instrumento de sua realização. Toda manifestação artística que não se reveste desse objetivo é considerada “falsa cultura” / “falsa consciência” / “cultura alienada” (ORTIZ, 1985).

¹³ Na linguagem coloquial, o *dono* do bumba-meu-boi é o responsável pela manifestação, seu dirigente ou presidente, muitas vezes ele acumula a função de *amo do boi*, aquele que protege e é responsável pela brincadeira e de *cantador* do folguedo.

¹⁴ São aqueles que *brincam*, ou seja, celebram determinada manifestação cultural como membro do grupo. Entendo que o termo *brincar*, “colocar brincos”, como diria DAMATTA (1981), simbolicamente tem a ver com as brincadeiras de criança, com o mundo da fantasia, do sonho, da magia, da representação, enfim, do lúdico. Relaciona-se com aquilo que extrapola o cotidiano dos sujeitos e foge ao domínio do real, das condições materiais da vida.

Porém, não se pode localizar o poder nisto ou naquilo. À luz de Foucault (2001), posso afirmar que o poder está em todos os lugares, transitando dos sujeitos até as instituições e das instituições aos sujeitos, numa relação dialética. Segundo o autor, o poder confere significado às instituições, mas estas só o exercem através dos sujeitos que são seus portadores, pois poder é ação!

Logo, o poder do Estado a que me refiro encontra-se pulverizado nas várias relações estabelecidas pelos indivíduos na sociedade: “o poder do Estado não está localizado no aparelho do Estado e nada mudará na sociedade se os mecanismos do poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados” (FOUCAULT, 2001, p.51).

O Estado é compreendido aqui como uma organização política abstrata na qual existe um grupo de seres humanos ligados por um sistema complexo de relações, que, por sua vez, é regulado pela sociedade civil (cidadãos, associações de bairro, grupos culturais, ONG's, institutos, redes transnacionais etc.). O poder do Estado, então, é o poder dos indivíduos que o compõem; está nas mãos de seus membros, que materializam a sua existência.

Seguindo essa linha de pensamento, entendo que também constituem atores centrais desse campo político, a Governadora Roseana Sarney, a Secretaria de Estado da Cultura (SECMA) / Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA) e a Comissão Maranhense de Folclore (CMF). O Estado é aqui personificado por Roseana Sarney e pelos membros dos setores administrativos da SECMA e da CMF. Mas quem são estes atores?

Roseana Sarney, não se pode esquecer, é “filha *biológica, social e política* de José Sarney” (GONÇALVES, 2006), político que iniciou este movimento de aproximação com as culturas populares em seu mandato como Governador do Estado do Maranhão (1966-70). Ela foi assessora de seu pai na Presidência da República, eleita deputada federal mais votada em 1990 pelo PFL/MA, eleita governadora do Maranhão em 1994 e reeleita em 1998, tornando-se, nos meados de 2001, pré-candidata do PFL às eleições presidenciais. Após renúncia desta candidatura, elegeu-se Senadora da República pelo Maranhão (PFL), cargo que exerce atualmente¹⁵.

¹⁵ Em 2005, Roseana Sarney afastou-se do cargo de Senadora e candidatou-se novamente ao Governo do Estado do Maranhão, mas numa disputa acirrada, perdeu o pleito no segundo turno para o candidato Jackson Lago (PDT). O fato teve grande repercussão e de alguma forma abalou o poder da família Sarney no Estado, já que, pela primeira vez em 40 anos um candidato de oposição à família chega ao Governado do Estado. Até então, desde que deixou o Governo do Estado em 1970, José Sarney conseguira eleger todos os candidatos que indicou ou apoiou ao governo do Estado, seus chamados “afilhados políticos”.

Maria de Fátima da Costa Gonçalves afirma em sua tese de Doutorado que a filha, Roseana Sarney, representa a perpetuação do projeto político do pai, no espaço que denomina “Maranhão Dinástico¹⁶”. O que pode ser averiguado, por exemplo, com o *slogan* de seu Governo “Um Novo Tempo”, em que a governadora retoma o atributo “novo”, utilizado também por seu pai como campanha e palavra-chave de seu governo em 1966, o “Maranhão Novo”. Gonçalves explica ainda que a continuidade do projeto político de José Sarney por sua filha sofre “transgressões dentro da *ordem* para a constituição de uma aparente autonomia em relação ao pai – através das *performances* políticas de Roseana Sarney Murad¹⁷” (GONÇALVES, 2006, p. 43, grifos da autora). Acredito que estas *performances* políticas estejam ligadas especialmente ao setor cultural, sendo herdadas, mas também intensificadas e aperfeiçoadas pela governadora.

A Secretaria de Cultura, órgão que materializou as estratégias e as *performances* políticas de Roseana Sarney na área da cultura, também demanda certa contextualização. O primeiro órgão estadual de cultura remonta ao ano de 1953, quando no Governo de Eugênio Barros, foi criada a Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura¹⁸, tendo como órgão administrativo o Departamento de Cultura. Em 1967, José Sarney criou o Conselho Estadual de Cultura¹⁹.

Em 1971, o governador Pedro Neiva de Santana instituiu a Fundação Cultural do Maranhão²⁰, subdividida em seis órgãos. A partir daí, o Conselho Estadual de Cultura passou a ser órgão da Administração Superior da Fundação.

Em junho de 1981, o Governo de João Castelo transformou a Fundação Cultural em autarquia, resultando no Instituto Maranhense de Cultura²¹, composto por nove órgãos. Finalmente, em outubro do mesmo ano, Castelo organizou o Sistema Estadual de Cultura e criou a Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão²², “com a finalidade de desenvolver e apoiar a Cultura, bem como assessorar o Governador na formulação e execução da política cultural do Estado” (SECMA, 1995, p.2). A configuração da Secretaria estabelecida pelo Governador João Castelo permaneceu até o

¹⁶ É um conceito que abrange um espaço de formas de poder político, pelo qual as práticas pessoais determinam a maneira de gerir a dimensão política (GONÇALVES, 2006, p. 30).

¹⁷ O nome completo da governadora é Roseana Sarney Murad, pois é casada com Jorge Murad. Mas, como explica Gonçalves (2006, p. 78), prevalece o sobrenome paterno em detrimento do sobrenome de casamento “Murad”, já que a imagem de Roseana é fabricada como “herdeira” na ordem de sucessão de seu pai.

¹⁸ Lei nº 934/53.

¹⁹ Lei nº 2791/67.

²⁰ Lei nº 3225/71.

²¹ Lei nº 4292 de 03/06/81.

²² Lei nº 4351 de 31/10/81.

primeiro governo de Roseana Sarney. No final de 1998, a governadora promoveu uma reforma administrativa²³ geral do Estado, na qual extinguiu o Sistema Estadual de Cultura e substituiu a SECMA pela Gerência Adjunta de Cultura, órgão vinculado à Gerência de Desenvolvimento Humano (antiga Secretaria de Estado da Educação). Mas a pasta estadual de cultura permaneceu nesta situação jurídico-administrativa por pouco tempo, pois em 7 de maio de 1999, com a Lei nº 7379, a Gerência Adjunta de Cultura foi substituída pela Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA) (Ver Apêndice A), significando, de acordo com o discurso oficial, “a recuperação do *status* anterior, com as prerrogativas administrativa, orçamentária e financeira” (FUNCMA, 1999, s.p.).

Outro ator que precisa ser contextualizado é a Comissão Maranhense de Folclore (CMF). Em 1948, foi criada a Subcomissão Maranhense de Folclore (SMFL), representante da Comissão Nacional de Folclore (CNFL)²⁴, mas foi extinta após a vigência da primeira diretoria. A rearticulação da subcomissão como Comissão Maranhense de Folclore só ocorreu na década de 1980. Atualmente, a CMF é uma instituição de direito privado sem fins lucrativos, de natureza cultural, integrada por folcloristas, pesquisadores, intelectuais – alguns ligados ao poder público –. Funciona nas instalações do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, ou seja, num prédio do Governo do Estado. É apontada como “parceira” do Governo em grande parte dos projetos e atividades da SECMA/FUNCMA (em seus Relatórios de Atividades de 1995 a 2002).

A instituição figura como importante ator no campo em análise, ao funcionar muitas vezes como mecanismo de legitimação das ações do Estado, da *verdade* do Estado (FOUCAULT, 2001, p. 13), através do *discurso autorizado* da ciência (BOURDIEU, 1996a).

De maneira indireta, compõem a arena dessas disputas os vereadores, deputados, prefeitos, o Governo Federal, as empresas privadas e demais atores sociais que

²³ Lei nº 7356, 29/12/98.

²⁴ Segundo Albernaz (2004), a estrutura da Comissão Nacional de Folclore baseava-se em subcomissões criadas em todos os Estados brasileiros, constituídas por estudiosos do tema usando metodologia semelhante à ciência positiva, e que, simultaneamente, tivessem boas relações com o poder executivo local. A CNFL formou uma rede de pesquisa nacional, com o objetivo de criar a ciência do folclore nas universidades brasileiras que estavam se organizando. Localmente, a criação da SMFL, por ser uma instituição exclusiva para os estudos do folclore, que buscava fortalecer este campo do conhecimento em todos os Estados, articulando-as nacionalmente, trouxe algum prestígio e legitimidade para o tema como objeto de investigações eruditas. De acordo com a autora, não há registros da continuidade da SMFL após ser desfeita a sua primeira diretoria, com exceção da auto-apresentação de Domingos Vieira Filho como representante do Maranhão na CNFL.

interferem no processo de construção das representações sociais, oriundas do contato, do conflito, das trocas e dos interesses entre cultura e política no Maranhão.

Tudo isso acontece num espaço social estruturado em rede e ambientado pela mídia, que é importante agente de construção e re-construção do mundo social contemporâneo. Por isso, a mídia é entendida aqui como ator privilegiado no estabelecimento das relações política-cultura. Como lembra Rubim (2003a, p.15) no artigo *Espectáculo, política e mídia*, “uma significativa parcela da atividade política hoje se realiza na dimensão pública instituída pela rede de mídias (...). Mais que isto, hoje fica fácil constatar e imaginar que a política midiaticizada tem potente incidência naquela realizada em espaços convencionais”.

Neste jogo de disputas, a cultura pode ser vista como elemento capaz de gerar capital simbólico aos políticos e a política, como fonte de capital simbólico para os atores culturais. Por um lado, os políticos podem se aproveitar da dimensão simbólica, aliando sua imagem a uma manifestação cultural, para se posicionarem melhor no jogo pela disputa de poder político. Num movimento inverso, os atores culturais são conscientes de que a posição de destaque que ocupam – reconhecidos como líder de opinião da comunidade, como pessoa carismática ou mesmo como um bom artista – pode lhes render capital simbólico no âmbito político.

Mas é por meio do reconhecimento dos outros agentes que é produzida e reproduzida a crença na legitimidade. Pois, o reconhecimento é aquilo que transforma um capital qualquer em capital simbólico.

Os atores adquirem esse capital simbólico em seu grupo, mas precisam criar formas de mantê-lo sempre legítimo, em outras palavras, necessitam cultivar o reconhecimento dos outros, sob pena de perder poder (simbólico). Uma estratégia para adquirir tal reconhecimento pode ser ganhando visibilidade em outros campos sociais e, neste movimento, a mídia tem papel relevante, porque se tornou espaço público distinto no mundo contemporâneo.

1.2 As fontes da pesquisa

Busco compreender esse campo de relações, bem como vislumbrar as representações que são construídas por esse Estado “agente responsável pela cultura tradicional” (SECMA, 1995) através do discurso de atores envolvidos na disputa.

A escolha dos informantes, tomados como principais fontes da pesquisa, guiou-se pelo intento de ouvir os diversos grupos em relação. Assim, tomo como referência para a reflexão, falas de membros da Secretaria de Cultura do Maranhão, da Comissão Maranhense de Folclore e de produtores culturais.

Como já havia feito entrevistas no âmbito de uma pesquisa anterior, cujo tema era a relação entre a indústria cultural e a política no Maranhão, pude aproveitar algumas delas nesta análise. Além disso, à medida que fui desenvolvendo a pesquisa empírica e construindo o objeto, o próprio campo foi mostrando que atores seria importante ouvir. Alguns deles foram sugeridos pelos primeiros entrevistados.

Devido a questões de ordem pessoal e outras referentes a tempo ou a dificuldades de contato/ acesso com alguns agentes, nem todas as entrevistas previamente planejadas e/ou sugeridas pelo campo puderam ser realizadas.

As entrevistas foram realizadas ao longo do ano de 2007. Os sujeitos aqui referidos como atores podem exercer ações culturais e políticas. Por exemplo, os donos de Bumba-meu-boi em suas comunidades de origem são também mediadores ou líderes da comunidade, exercendo papéis políticos. Além disso, políticos podem atuar no patrocínio, no apoio, na divulgação, na distribuição, na produção dos fenômenos culturais. Já os membros da SECMA e da CMF são em sua maioria, ao mesmo tempo, representantes do Estado, artistas, produtores culturais, pesquisadores, intelectuais. Deste modo, considero o conceito de *lugar de fala*²⁵ para analisar os discursos dos atores entrevistados. São eles:

- a) **Maria Michol Pinho de Carvalho**, membro da SECMA desde 1987, designada por Roseana Sarney para ser diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (Ver Apêndice A) desde 1995. É pesquisadora das culturas populares no Maranhão. Atualmente é presidente da Comissão Maranhense de Folclore e

²⁵ Optar pelo conceito *lugar de fala* para analisar os discursos dos agentes representa buscar a articulação entre a *fala* e a situação de tal modo que por sua inserção em tal estrutura a *fala* *signifique*; é, também, procurar a pertinência, ou seja, a busca da resposta de um discurso que se esforça por construir sua relevância com aquilo a que responde. Significa procurar a lógica que estrutura a fala numa dada situação, isto é, equivale a procurar *em que lugar a fala faz sentido*. Uma fala produz uma resposta e o lugar em que esta resposta faz sentido. (MARQUES, 1999, p. 29).

- exerceu, até a elaboração deste trabalho, o cargo de Superintendente de Cultura Popular do Estado do Maranhão (no próprio CCPDVF);
- b) **Zelinda Machado de Castro e Lima**, pesquisadora da cultura maranhense e amiga pessoal da família Sarney. Está ligada à administração pública estadual no Maranhão desde a década de 1960. Dirigiu órgãos de turismo já extintos, como o Departamento Estadual de Turismo, do governo de José Sarney (1966-1970) e a Maratur (Empresa Maranhense de Turismo), depois passou a integrar cargos importantes nos órgãos de cultura como, diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e do Centro de Criatividade Odylo Costa Filho. Atualmente é colaboradora do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (Ver Apêndice A) e membro da Comissão Maranhense de Folclore.
- c) **Luís Henrique de Nazaré Bulcão**, Secretário de Cultura do Estado, depois Presidente da Fundação Cultural (cargos equivalentes) (Ver Apêndice B) nos Governos de Roseana Sarney, de 1998 a 2001; e em 2002, na gestão do ex-vice-governador José Reinaldo Tavares. Aposentado como Auditor da Receita Federal, Bulcão é poeta, compositor e um dos dirigentes da Companhia Barrica Teatro de Rua, uma ampliação do *Boizinho Barrica* fundado em 1989 por ele e por José Pereira Godão. O grupo, originário do Bairro da Madre Deus, faz releituras estéticas do bumba-meu-boi e é denominado como “alternativo” pelo Governo do Estado. Atualmente, desdobra-se em várias manifestações de acordo com o calendário de festas populares do Maranhão: no São João, o *Boizinho Barrica*; no Carnaval, o *Bicho Terra*; no Natal, a *Natalina da Paixão*. Para Corrêa (2003), a concepção de “cultura maranhense” desse grupo é uma noção que expressa interesses imediatos de lazer, turismo interno, comércio e serviços, isto é, entretenimento, adaptado às necessidades de um público em especial, a classe média emergente do Maranhão.
- d) **Jeovah França**, diretor da *Associação Cultural Caroçudo* (mais um dos vários grupos culturais populares do bairro da Madre Deus), assessor de Planejamento da SECMA/FUNCMA (Ver Apêndice C) nos Governos de Roseana Sarney e atual Superintendente de Ação e Difusão Cultural da Secretaria;
- e) **Jandir Silva Gonçalves**, funcionário do CCPDVF nos mandatos de Roseana Sarney, realizou viagens pelo interior do Maranhão para fazer um mapeamento das manifestações populares e procurar manifestações culturais novas, pouco

conhecidas ou quase desaparecidas no Estado. É diretor do centro de cultura Casa de Nhozinho²⁶ (Ver Apêndice A), fundado em 2002 como extensão do CCPDVF.

- f) **Roza Santos**, jornalista produtora da Rádio Universidade FM, da Universidade Federal do Maranhão, idealizadora, na década de 1980, dos programas *Janela Cultural* e *Santo de Casa*, cujas programações são voltadas para as diversas expressões culturais do Maranhão. Numa iniciativa inovadora para a época, realizou e divulgou registros (em áudio) das culturas populares do Maranhão. É tesoureira da Comissão Maranhense de Folclore.
- g) **Humberto Barbosa Mendes**, conhecido como Humberto do Maracanã, nasceu no sítio do Maracanã, bairro da zona rural de São Luís, em 1939. Sua estória interliga-se com o próprio bairro, pois seus familiares foram fundadores da região. É lavrador e dirigente do Bumba-meu-boi de Maracanã, expressão cultural fundada em 1955 por seu tio José Martins. Humberto registrou o boi como Associação Cultural, em 1973. Teve sua primeira experiência no bumba-meu-boi aos 12 anos, quando com um grupo de crianças do bairro da Maioba (onde passou parte de sua infância) organizou um grupo: confeccionaram um boi de cofo²⁷, cobriram-no com um pano, a cabeça foi feita por seu Catarino (um senhor que fazia tamancos), as roupas foram confeccionadas pelas respectivas mães, os comerciantes da região deram enfeites para os chapéus e as roupas. A brincadeira²⁸ continha quase todos os personagens que configuram a representação: Pai Francisco, vaqueiros etc.. Depois de organizado, foram em busca dos contratos. Mercês, uma professora da Maioba, falou que contrataria o grupo por cinco cruzeiros, desde que os garotos trouxessem a burrinha, que até então não existia, e que o cantador cantasse suas próprias toadas. Aceitaram o desafio e Humberto foi o cantador. Pegou uma latinha de leite, chapou e encheu de pedras, transformando-o no seu primeiro maracá, e compôs então a sua primeira toada:

²⁶ A “Casa de Nhozinho” foi aberta no dia 02 de junho de 2002 num sobrado de três pavimentos com fachada de azulejo colonial, situado na rua Portugal, 185, na Praia Grande. O nome é uma homenagem ao artesão maranhense Antônio Bruno Nogueira, conhecido por Nhozinho, que se destacou pela confecção de rodas de boi feitas de buriti. Ali, os visitantes têm uma mostra das técnicas de produção da cultura material do maranhense no seu dia-a-dia, que vão de miniaturas e tipos populares até artefatos de grande porte, como veículos de locomoção e construção civil. ([www. http://www.culturapopular.ma.gov.br](http://www.culturapopular.ma.gov.br))

²⁷ O cofo é um artefato de palha artesanalmente produzido, arredondado e fundo, que serve para armazenar alimentos como farinha, frutas, peixe. É mais comum nas zonas rurais. O cofo é aproveitado pelas crianças de forma lúdica, neste caso, foi usado como o tronco do boi.

²⁸ Termo originado do verbo *brincar* (celebrar, dançar), que os atores do campo cultural maranhense utilizam comumente para se referir à manifestação cultural da qual fazem parte.

Quando eu cheguei no terreiro;
 balancei meu maracá;
 eu trago matraca e pandeiro;
 e a burrinha prá chatear.

- h) **Marcelino Azevedo:** dirigente e brincante do “Bumba-meu-boi de Zabumba Sotaque de Guimarães”. Nasceu na comunidade de Damásio, considerada quilombola, onde herdou os saberes sobre o bumba-meu-boi de zabumba²⁹. Em 1971, ele registrou a brincadeira que seus pais e avós praticavam, constituindo a “Associação Folclórica e Cultural Vimarense”, que, a partir de 1974, passou a viajar à capital, São Luís, durante os festejos juninos para fazer apresentações nos arraiais após o batizado do boi no terreiro de origem. A brincadeira é marcada pela presença da percussão rústica, influenciada pela origem étnica e rural do interior do Estado e conta hoje com 133 membros associados, entre lavradores, pescadores, costureiras, boieiros vindos dos povoados de Damásio, Cumum, Cumã, Santa Luzia, Vura, Puçá, da zona rural do município de Guimarães, Baixada Ocidental do Maranhão, distante 660 quilômetros da capital.
- i) **Herbeth de Jesus Santos,** jornalista, poeta e compositor, encabeça a junta governativa, que em 2007 afastou, através de processo judicial, os dirigentes da “Sociedade Folclórica e Cultural Bumba-meu-boi da Madre Deus” por desvio de verbas e má administração. Além de membro do Bumba-meu-boi da Madre Deus e líder de um movimento de “revitalização” desse grupo, Herbeth é integrante de outros grupos culturais do Bairro da Madre Deus, entre eles, a Escola de Samba Turma do Quinto. Foi, ainda, presidente da Associação dos Bois de Matraca do Maranhão, na década de 80.
- j) **Erlito Meneses,** nascido na Madre Deus, é filho de criação de seu Marciano Passos, antigo cantador do Boi da Madre Deus, responsável por sua inserção na manifestação cultural. Seu Erlito integra a junta governativa da “Sociedade Folclórica e Cultural Bumba-meu-boi da Madre Deus” e é dirigente do Bumba-meu-boi de Icatú de Orquestra, no município que dá nome ao grupo.

Da pesquisa realizada em 2004, retive os depoimentos dos seguintes atores:

²⁹ Espécie de bumbo, tambor grande com cerca de 50 centímetros de altura, tocado com uma baqueta, que é apoiado numa forquilha e conduzido por dois carregadores. Os diferentes estilos de boi são chamados de “sotaques”.

- l) **Robson Coral:** produtor cultural e “agenciador”, ou seja, empresário do “Boi de Sonhos”, grupo com sotaque de orquestra que fundado em 1995, no Bairro do São Cristóvão (localizado quase na saída da cidade de São Luís).
- m) **Kátia Portela:** funcionária da SECMA durante os mandatos de Roseana Sarney, trabalhou na programação das festas populares do calendário oficial do Estado, na Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural.

Além dessas falas, elegi como importantes fontes de pesquisa os Relatórios de Atividades da Secretaria de Cultura referentes aos dois mandatos de Roseana Sarney: 1995 a 1998 e 1999 a 2002. Tais documentos representam fontes que concentram as ações estatais de cultura – nas quais estão implícitas o meu objeto de estudo –. Dessa forma, tive acesso a um panorama daquilo que foi registrado, nos termos dos Relatórios, como “projetos”, “atividades”, “programas” da gestão cultural dos Governos em análise. No entanto, tive que ser muito cautelosa com essas fontes documentais. Primeiro porque os Relatórios não um roteiro pré-estabelecido, não são guiados por uma lógica comum na distribuição das informações, nem por uma regularidade nas nomenclaturas. Apesar de me fornecerem um repertório significativo das ações dos Governos de Roseana Sarney no âmbito cultural, vale ressaltar que algumas ações podem ter sido omitidas / esquecidas / equivocadas / privilegiadas em detrimento de outras, devido a natureza precária de sua elaboração.

Visitei, então, a sede da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, situada à Rua Portugal nº 303, no Bairro da Praia Grande (no centro histórico de São Luís), para ter acesso aos documentos. Os servidores do órgão disponibilizaram o material mediante declaração do Mestrado que comprovasse o meu “estatuto de pesquisadora”. Deparei-me, assim, com oito relatórios, que variam entre 30 e 50 páginas, cada, dos quais fiz cópias. Os documentos são totalmente diferentes uns dos outros, no que diz respeito ao conteúdo e à forma. A sistematização das informações dos Relatórios foi bastante difícil, pois a apresentação dos conteúdos é permeada por construções confusas e conflitantes. Deste modo, fiz uma seleção dos dados que interpretei como mais importantes/relevantes para a análise e tentei criar uma lógica, um código comum para todos os Relatórios.

Tais documentos, embora oficiais, foram feitos com certa displicência. E os descuidos na sua elaboração também constituem uma informação importante para minha reflexão. Apesar de todos terem sido elaborados pela Assessoria de Planejamento e Ações Estratégicas, percebo que faltou uma linguagem comum entre os funcionários do órgão que

os elaboraram. Aliado a isso, a troca de Secretário durante os Governos de Roseana Sarney também acarretou várias mudanças nos relatórios (a forma, os nomes atribuídos, concepções de cultura, tratamento dispensado à cultura, áreas privilegiadas no setor, missão institucional, etc). A desorganização e as contradições verificadas nos Relatórios denunciam e refletem a ausência de planejamento na “política cultural” em análise.

Busquei como fontes de pesquisa planos, planejamentos ou projeções para a área cultural produzidos pela Secretaria de Cultura no período em questão. No entanto ao solicitar esses documentos para diferentes funcionários da Secretaria, a resposta que encontrei foi de que não sabiam informar sobre a existência desse material ou de que se existia ninguém o havia encontrado. O único esboço de plano de cultura realizado pelo Governo do Estado nesse período se refere a um documento elaborado por um outro órgão, a Secretaria de Turismo. Trata-se do Plano de Desenvolvimento Integral do Turismo do Maranhão - o Plano Maior, que “orienta a implantação da atividade turística no Estado e assegura as bases para um desenvolvimento sustentável, garantindo a preservação do patrimônio natural e cultural, a satisfação do turista, o retorno para os investidores e ganhos para a comunidade” (MARANHÃO, Plano Maior, 2000).

No Plano Maior a cultura é abordada de forma periférica, como um suporte para as estratégias turísticas e financeiras do Estado, conforme se pode depreender do seguinte trecho: “A diversidade natural, o passado histórico, uma culinária exótica e saborosa e *uma cultura original e viva* tornam o produto turístico Maranhão uma mercadoria cobiçada no emergente mercado do turismo ecológico e cultural” (MARANHÃO, Plano Maior, 2000).

Também me serviram de fontes secundárias discursos da imprensa local dos jornais diários *O Estado do Maranhão* e *O Imparcial*, que juntos detêm a maior representatividade de público no Estado.

O Estado do Maranhão foi comprado em 1973 pelo político José Sarney e pelo poeta Bandeira Tribuzi e hoje faz parte do Sistema Mirante de Comunicação, dirigido por Fernando Sarney, irmão da governadora.

O Imparcial foi fundado em 1937 por Assis Chateaubriand, como órgão dos *Diários Associados*. A maior parte dos recursos financeiros do jornal não provém das assinaturas/vendas dos exemplares, mas sobretudo da publicidade, cujo principal cliente é o Governo do Estado.

Diante dessas circunstâncias, o agendamento das notícias em tais veículos de comunicação identifica-se freqüentemente com os interesses de seus dirigentes ou

patrocinadores. Roseana Sarney, portanto, exerceu influência sobre esses jornais – seja porque sua família é proprietária de um, seja porque o seu Governo representou a maior conta do outro.

Tive acesso a esses jornais visitando o acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite durante um mês. Num primeiro momento, fiz observações e reuni dados sobre todas as notícias que se reportaram, direta ou indiretamente, à cultura e/ou à governadora Roseana Sarney. Depois, realizei uma seleção e uma categorização que privilegiou as informações estritamente ligadas ao tema/problema da dissertação, por exemplo, as ações culturais do Governo de Roseana Sarney, a associação da imagem de Roseana à cultura, as reivindicações dos agentes culturais, o agendamento da cultura pelo Governo, a mobilização política dos agentes culturais. Para isso, examinei edições dos meses de fevereiro e junho, que correspondem às grandes festas populares do calendário cultural oficial (Carnaval e São João), referentes aos mandatos de Roseana Sarney.

2 A FABRICAÇÃO DE SÍMBOLOS: USOS E DESUSOS DA CULTURA PELO ESTADO

Em determinados momentos, a dinâmica cultural no Brasil foi permeada por um processo de apropriação das manifestações culturais e sua subsequente transformação em símbolos de coesão social manipulados pelo Estado como formas de identidade nacional (OLIVEN, 1983).

Tal processo esteve presente nos vários movimentos populistas latino-americanos, sendo registrado por Canclini (1983) como uma estratégia da concepção *estatista* do nacional-popular, segundo a qual a identidade está no Estado (e não contida na raça, nem num pacote de virtudes geográficas, nem no passado ou na tradição). Esta concepção do nacional-popular inspira uma política cultural que “trata de reproduzir as estruturas ideológicas e as relações sociais que legitimam a identidade entre Estado e Nação” (CANCLINI, 1988, p.43).

Durante os regimes autoritários no Brasil, predominou essa modalidade de política cultural, não só difundida pelo governo federal, como também reproduzida em nível regional.

O Maranhão, por exemplo, começa a se inserir na política desenvolvimentista nacional quando José Sarney³⁰ assume o Governo do Estado, em 1966, afirmando romper com o *vitorinismo*, um coronelismo particular, que consistiu no domínio dos interesses do senador Vitorino Freire no Estado.

Gonçalves, que estudou a instituição de José Sarney nos campos político e literário, afirma que uma de suas estratégias de legitimação nesses campos foi fundamentar suas ações e seu discurso na “oposição cíclica decadência/prosperidade/decadência” (GONÇALVES, 2000, p. 108). Como esclarece a pesquisadora,

Um princípio de *divisão* estabelece um Maranhão como passado de apogeu – consagrado pela historiografia oficial e pela tradição erudita – e um Maranhão

³⁰ Candidato da coligação da União Democrática Nacional (UDN) com o Partido Social Progressista (PSP), a atuação política de José Sarney. Apesar das posições que assumira em defesa das reformas de base e em apoio a João Goulart, José Sarney tornou-se um dos principais nomes políticos do regime implantado em março de 64. Ostensivamente apoiado pelo presidente Castelo Branco, Sarney conquistou o governo do Maranhão em outubro de 1965, recebendo uma votação inédita na história do Estado: 121.062 votos, o dobro do segundo colocado, Antônio Eusébio da Costa Rodrigues, do PDC, apoiado pelo governador Newton Belo. A eleição representou a primeira derrota política de Vitorino Freire: seu candidato, Renato Archer, obteve uma votação inexpressiva. Após o término de seu mandato presidencial (1985-1989), elegeu-se duas vezes senador pelo Amapá, cargo que ocupa até hoje, exercendo a presidência dessa casa de 1995 a 1996, de 2003 a 2004. Ver mais sobre José Sarney em: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro. Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>> Acesso em: 02/10/2007.

como ‘*presente da decadência*’ – resultado do próprio confronto com os padrões adotados para o chamado ‘*apogeu*’.

Desta forma, um produto político chamado ‘*Maranhão Novo*’ pretende fazer do proclamado ‘*desenvolvimento*’ do Maranhão, um elemento que permita não o regresso temporal, mas o estado de consagração que é dado pela *prosperidade passada*. (GONÇALVES, 2000, p.108, grifos da autora)

Percebo, assim, que a principal justificativa do discurso político de José Sarney é a “ruptura com o atraso” à luz do “desenvolvimento”, que, como ele próprio define, estaria ligado à “incorporação dos benefícios que decorreriam da meta da Integração Nacional” (SARNEY, 1970 apud GONÇALVES, 2000, p. 110). Portanto, o governador teria a missão de, ao mesmo tempo, acabar com a (suposta) “decadência” econômica e cultural em que se encontrava o Estado e retomar a “prosperidade” econômica e cultural do Maranhão, que remonta a um passado de glórias – nos campos literário e político – supostamente extinto com o *vitorinismo*.

Essas representações sobre o Maranhão inspiraram as práticas do projeto de governo “Maranhão Novo”³¹, que, por sua vez, geraram outros discursos e passaram a redefinir ou *reinventar* o Maranhão pelo critério da identidade regional (GONÇALVES, 2000, p.110).

Sintonizado com os interesses da política nacional desenvolvimentista, o Governo Estadual teve o apoio amplo do presidente militar Castelo Branco. A partir daí, é iniciada no Maranhão a implementação de uma infra-estrutura econômica e social sem, todavia, contrariar os interesses dominantes no Estado, especialmente dos latifundiários.

José Sarney desenvolveu um estilo de governo popular e modernizador. Recebia em audiências diárias dezenas de pessoas de variados setores da população. Segundo o poeta e amigo Odylo Costa Filho, ele “sabia varar a noite contando coisas, anedotas, e nessa base fez sua campanha como orador popular capaz de entusiasmar as massas” (DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro, <<http://www.cpdoc.fgv.br>>).

Provocou uma revolução administrativa, em que os investimentos decuplicaram, aumentando em 2.000% o orçamento do Estado. O chamado “milagre maranhense” incluiu, entre outros empreendimentos, a construção de quinhentos quilômetros de estradas asfaltadas e dois mil quilômetros de estradas de terra; a construção

³¹ *Maranhão Novo* foi o nome do projeto de governo de José Sarney no Maranhão (1966-70) baseado na defesa da modernização capitalista da economia no Estado. Dentre outros, os objetivos do projeto eram a “prosperidade”, a “modernização” e o “desenvolvimento com justiça social”. “Novo” e “Moderno” são tomados como sinônimos neste governo, que traz como retórica a ruptura com o “atraso” que assolava o Estado antes de Sarney.

do porto de Itaqui e o planejamento da cidade industrial; a criação de uma rede de telecomunicações cobrindo 85 municípios; o aumento de cem mil para 450 mil das matrículas escolares; inauguração, com uma assistência de cem mil pessoas, da ponte de São Francisco, sobre a foz do rio Anil. (DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro, <<http://www.cpdoc.fgv.br>>).

O preço dos investimentos locais foi a doação de milhares de hectares de terras; a cessão de benefícios fiscais e isenção de impostos a grandes empresários nacionais pelo Governo do Estado. Prática que desencadeou a expulsão de centenas de famílias de trabalhadores rurais para a capital, São Luís, sem que investimentos de base tivessem sido feitos para lhes dar suporte (MARQUES, 1999).

Neste contexto de êxodo rural, as famílias vêm nas tradições culturais uma possibilidade de evocar sua terra de origem, um retorno (simbólico) à terra deixada. Assim, a manifestação da cultura além de ato de lazer passa a ser também momento de romper com o cotidiano, com o conformismo, para dar lugar ao inusitado, à catarse, à resistência e à crítica social.

O jornalista Herbeth de Jesus dos Santos, que pesquisa a história do Bumba-meu-boi da Madre Deus, confirma que nesse período já se viam manifestações culturais populares na capital³². Ele informa, por exemplo, que já na edição de 5 de julho de 1868 do *Semanário Maranhense* há um anúncio sobre uma apresentação do Boi da Madre Deus “na casa do administrador do Matadouro Público”.

Josué Montello também destaca as festas populares em sua obra, mostrando em algumas delas a arrogância e o descaso da elite urbana maranhense em relação às manifestações populares no século XIX e início do século XX. Em “Os tambores de São Luís” (1971), por exemplo, os tambores são as metáforas das festas e tanto podem ser vistos como ouvidos à distância por seus personagens. Os sons dos bois, do tambor de crioula e dos cultos afro-brasileiros – Casa das Minas e Casa de Nagô – marcam acontecimentos importantes dos personagens principais, como de Damião, que andava pelas ruas desertas de São Luís, numa noite enluarada, lembrando fatos de sua vida e, conseqüentemente, construindo uma narrativa sobre o Brasil de 1838 a 1915.

Nota-se, assim, que várias brincadeiras vindas do interior misturam-se àquelas que já existiam na capital àquela época, gerando diversas negociações, inclusive com as

³² Herbeth dos Santos analisa que o “sotaque” de matraca, que caracteriza o Boi da Madre Deus, também é chamado de “sotaque da Ilha”, por fazer uma alusão à Ilha de São Luís, logo, esse sotaque se refere a bois originados na própria capital (zona rural ou urbana da ilha).

elites e com o poder público. A formação de identidades culturais, como destaca Stuart Hall (1997, p. 88-89), perpassa um processo de “tradução”, que:

(..) descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços culturais, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas.

O contato com a população vinda do interior ocasiona traduções/negociações e uma conseqüente diversificação dessas expressões culturais da capital, especialmente dos “sotaques”³³ do Bumba-meu-boi. Mas, como lembra Marques (1999, p. 68),

as famílias burguesas têm verdadeiro pavor do Bumba até a década de 1940 (...), chamando a polícia a cada vez que a brincadeira passa, porque não vêem o boi como manifestação da cultura popular, mas somente como uma brincadeira estúpida de negros. As pressões são tantas e tão fortes que as brincadeiras não podem ultrapassar os bairros onde são produzidas, sob pena de serem multados e presos (*sic*), situação que só muda na década de 70.

A aceitação das manifestações culturais populares na sociedade maranhense foi um processo permeado de violência física e simbólica. Elas eram geralmente expulsas das áreas nobres e centrais da cidade à base de força policial. Havia, ainda, um limite na zona urbana demarcando a área onde tais grupos pudessem circular. Para ultrapassar essas barreiras físicas os grupos tiveram que se enquadrar a alguns padrões de normalidade das elites e dos espaços nobres, passando por um processo de assepsia, em que os elementos considerados grotescos pelas elites sofrem um “aprimoramento estético” (expressão da FUNCMA [2001] para se referir ao objetivo da política cultural do Estado no Governo de Roseana Sarney).

Uma estratégia dos grupos para transpor os limites que lhes eram impostos era contar com o prestígio de alguns políticos. De acordo com dona Zelinda Machado de Castro e Lima, pesquisadora da cultura maranhense e chefe do Departamento Estadual de

³³ Alguns pesquisadores (AZEVEDO NETO, 1983; LIMA, 1982) registram que nos anos 60 e 70 já diversas *brincadeiras*, tais como, Tambor de Crioula, Danças do Coco, do Lelê e Quadrilhas eram realizadas em São Luís pelas classes populares. O Bumba-meu-boi, a mais popular delas, nesse período, na capital, passa por uma diversificação de *sotaques*, que são o gênero musical/artístico/regional de que fazem parte, ou seja, o estilo, o ritmo, que define também seus instrumentos, suas indumentárias e o tipo de dança. Para Azevedo Neto (1983), existem quatro sotaques: o de *Matraca* ou da *Ilha*, cujos elementos remetem à cultura indígena (e que era o predominante em São Luís nesse período); de *Zabumba*, também denominado pela sua região de origem, *Guimarães*, em que os traços africanos são mais acentuados; de *Orquestra*, basicamente de conteúdo europeu; e o de *Pindaré*, oriundo da região da Baixada maranhense, em que há uso de matracas, com diferenças no ritmo, nos instrumentos e no guarda-roupa. Há ainda um sotaque existente somente no município de *Cururupu* como um quinto sotaque, também conhecido como *Costa de Mão* (referindo-se à forma usada para tocar um dos instrumentos, o pandeirão).

Turismo, do governo de José Sarney (1966-1970), “o bumba-meu-boi, assim como maior parte das manifestações da cultura popular eram alvos de preconceito e vistas como ‘coisa de vagabundo’ pelas elites”. Zelinda Lima, comadre e amiga pessoal de José Sarney, relata que com frequência, em casos de prisão, os donos de boi recorriam a ela ou a alguns políticos para serem libertados. Como exemplo desse período de repressão, ela lembra com detalhes a prisão de seu Leonardo, dono de um boi de zabumba que brincava na capital:

Ele foi preso, espancado, tiraram todo o dinheiro dele. Quando me comunicaram de manhã cedinho, na hora do café, eu bati lá no governador [Sarney] e disse: “olha, está acontecendo isso, isso e isso”. Ele botou a mão na cabeça e disse: “agora, que eu sou governador, o que é que eu vou fazer?” Vamos pensar, eu disse. Transferir o delegado? Não, não é o caso. Chamar o chefe de polícia? Talvez. Decidimos ficar por aí. Parecia pouco diante da barbaridade, mas *estávamos iniciando um processo importante de mudança de mentalidade do maranhense frente à cultura popular de seu estado.*

Personalidade que interagiu com os produtores culturais (donos de Bois, de Tambor e outras brincadeiras etc) em nome do Governo, “dona Zelinda”, como é usualmente chamada pelos brincantes, é muito admirada e tida como líder de opinião, como se nota no relato de Terezinha Jansen, dona do Boi e do Tambor de Crioula da Fé em Deus: “vou fazer um parênteses para dizer que essa Sr^a Dona Zelinda Lima é a árvore frutuosa que todos nós no abrigamos” (JANSEN, 2004, *apud* Congresso Brasileiro de Folclore, 2004, p. 109).

Sendo assim, acreditando que José Sarney seja um “benfeitor” para as culturas populares, dona Zelinda acaba por produzir e reproduzir essa crença, refletida, em certa medida, nos discursos e no processo criativo dos atores culturais no Maranhão.

É importante destacar, em sua fala, o *status* atribuído ao Governador como agente principal de “um processo importante de mudança de mentalidade do maranhense”. Penso que essa “mudança de mentalidades do maranhense” conjugava-se com o seu projeto maior, o “Maranhão Novo”. Assim, a intenção não era apenas trazer a “modernização” e o “desenvolvimento” para a estrutura econômica e político-administrativa do Estado, mas também “modernizar/desenvolver” as mentalidades, o que envolve a dimensão simbólica dos indivíduos.

Nesta linha de pensamento, reconhecer as culturas populares como culturas típicas e originais do Maranhão (em contraposição à visão a anterior) pode ser interpretado não só como um ato de defesa da cultura produzida por classes oprimidas da sociedade, mas também e, principalmente, como forma de legitimação do governante junto a esses segmentos populares e junto a seus pares intelectuais.

Cabe destacar aqui que José Sarney foi membro da “Geração de 45”, grupo de intelectuais maranhenses inspirados no movimento modernista brasileiro, do qual faziam parte figuras como Ferreira Gullar, Bello Parga, Carlos Madeira, Reginaldo Telles, Domingos Vieira Filho, Bandeira Tribuzi, Lucy Teixeira, entre outros. A ascensão de José Sarney à política maranhense o transformava na personificação do projeto dessa geração. “Ao tomar posse no Governo do Estado, José Sarney proclamou: ‘É a poesia no poder’” (GONÇALVES, 2000, p.97). Firmou-se no campo literário³⁴, inspirando-se, geralmente, em temas, mitos e lendas do saber popular maranhense. Desse modo, além de aliar sua imagem à de um político inovador/moderno, consegue vinculá-la à imagem do intelectual e protetor da “cultura popular”.

Dona Zelinda Lima, reforça essa idéia ao afirmar:

Ele [José Sarney] sempre foi uma pessoa sensível e deveria ser folclorista, mas enveredou pela política... Eu o conheci acompanhando todos os grupos. Mesmo antes de ser governador, sempre gostou da cultura popular. Nós tínhamos um grupo de pessoas (uns intelectuais, outros não), eu, meu marido [Carlos de Lima], Domingos Vieira Filho, que acompanhavam essas brincadeiras. Íamos lá no subúrbio, já que as mesmas não vinham aqui na cidade, por proibição da polícia da época. Costumávamos viajar sempre pro interior pra pesquisar as brincadeiras e ele muitas vezes foi conosco (...) observava tudo. Ele sempre foi contra essa perseguição aos donos de boi (...).

A relação da política com as culturas populares no Brasil sempre foi bastante próxima, tornando-se prática recorrente a manipulação de símbolos étnicos para a criação de símbolos nacionais. Desde as mudanças sociais provocadas pelo movimento abolicionista no final do século XIX, inicia-se a busca de uma identidade para o país, aliás, para o (novo) Estado Nacional Brasileiro. Neste contexto, a “cultura popular” é construída como objeto de inspiração e de análise de intelectuais e pesquisadores, originada da assimilação de elementos étnicos e atrelada à idéia de constituição do Estado-Nação.

As produções científicas e/ou literárias de autores como Celso Magalhães, Aluísio de Azevedo, Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha tiveram fundamental importância nessa tentativa de construir um modelo de identidade nacional brasileira, que contemplasse a nova realidade social, com elementos “autênticos”, “reais” e “originários” do Brasil, mas de modo diferente do ufanismo romântico. No Romantismo, a

³⁴ José Sarney foi eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL), em 17 de julho de 1980, na sucessão de José Américo de Almeida na cadeira de número 18. É recebido em 6 de novembro de 1980 pelo acadêmico Josué Montello. Dos atuais integrantes da ABL, é o membro mais antigo. Algumas obras publicadas: *A canção inicial* (poesia, 1954); *Estudo sobre a pesca de curral na ilha Currupí* (ensaio, 1952); *Norte das águas* (contos, 1969); *Governo e povo* (1970), *Cantigas de Pericumã* (poesia, 1978); *Marimbondos de fogo* (poesia, 1978); *Brejal dos Guajas e outras histórias* (1985); *O mundão das águas* (romance, 1995); *O dono do mar* (romance, 1995); *Saraminda* (romance, 2000).

busca por símbolos de nacionalidade encontrou no índio a inspiração para a identidade nacional. No entanto, a forma idealizada como o índio era retratado pelos artistas românticos remetia aos padrões estéticos europeus medievais. José de Alencar foi o ícone desta corrente indigenista na literatura romântica, com a obra *Guarani*.

Finalmente, o negro surge na literatura nacional – ao menos no plano simbólico – como integrante da sociedade brasileira, ou melhor, como brasileiro e não apenas como força de trabalho ou propriedade do senhor. A partir daí, a identidade do Brasil pensada por aqueles intelectuais passa a ser produto da mestiçagem de três raças: a branca, a negra e a índia.

Até então, porém, o negro / o mestiço é apresentado de forma ambígua, duvidosa ou negativa, como se depreende da análise de Ortiz (1985, p. 39) sobre *O Cortiço* (1880), de Aluísio de Azevedo:

João Romão, calculista e ambicioso, ascende socialmente no momento em que se distancia da raça negra (ele se desvencilha da negra Bertoleza, com quem viveu grande parte de sua vida); Jerônimo, ao se abasileirar, não consegue vencer a barreira de classe, e permanece “mulato”, junto à população mestiça do cortiço. (...) as qualidades atribuídas à raça branca são aquelas que determinam a racionalidade o espírito capitalista. Ao se retirar do mestiço as qualidades da racionalidade, os intelectuais do século XIX estão negando, naquele momento histórico, as possibilidades de desenvolvimento real do capitalismo no Brasil. Ou melhor, eles têm dúvidas em relação a esse desenvolvimento, a identidade forjada é ambígua, reunindo pontos positivos e negativos das raças que se cruzam.

Na primeira metade do século XX, o crescimento da urbanização e da industrialização, o surgimento do proletariado urbano e conseqüente desenvolvimento de uma classe média inserem definitivamente o país no processo capitalista. Essas transformações estruturais serão refletidas no campo artístico-cultural, dando continuidade ao projeto identitário para o país, mas sob novas perspectivas.

A partir de 1922, o debate sobre “cultura popular” passa a despertar o interesse da sociedade letrada, quando, com o objetivo de discutir a identidade e a cultura nacional e os rumos das artes, artistas e intelectuais organizam nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna – marco do movimento modernista no Brasil – que representou, simultaneamente, uma abertura para que o país acompanhasse o mundo culturalmente e uma busca da cultura nacional direcionada para suas origens (étnicas).

Inúmeros foram os acontecimentos que precederam e marcaram a Semana de Arte Moderna³⁵. O mundo estava em mutação e para os modernistas, o Brasil deveria acompanhar esse movimento. Assim, o panorama das artes brasileiras no século XX começa a sofrer uma mudança profunda: uma vertente considerada conservadora enxergava o movimento modernista como mero “importador” de conceitos europeus. Outros diziam que os modernistas não compreendiam os valores da vanguarda européia. E existiam aqueles que enxergavam um modernismo adaptado à realidade brasileira, suscitando movimentos de busca pelas raízes culturais do Brasil e de ruptura com a cultura européia, gerando novas correntes artísticas baseadas nos ideais modernistas, tais como o Movimento Pau-Brasil, o Antropofagismo, o Movimento Verde-Amarelo, entre outros.

A partir dessa efervescência cultural, a temática do nacional-popular vai ganhando força entre intelectuais e artistas. E os modelos essencialmente universalizantes da arte clássica passam a dar lugar a uma arte do dia-a-dia dos brasileiros, de caráter social, trazendo à tona questões polêmicas para época (a violência colonialista, a exploração do índio e do negro, as desigualdades de classe), com vistas a uma identidade “autêntica” e “genuinamente” nacional.

Desse modo, os modernistas aproximam a língua literária da língua falada pelas classes populares, exaltando-a, como faz Manuel Bandeira nos seguintes versos:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear

³⁵ Cabe destacar a exposição paulistana de Annita Malfatti, artista plástica recém chegada da Europa, cujos trabalhos inauguraram a escola modernista no Brasil, em 1917. Monteiro Lobato escrevera um artigo depreciativo para a coluna “Artes de Artistas” do Jornal “O Estado de São Paulo”, intitulado “A propósito da Exposição Malfatti”. Nele, revelava o próprio pensamento acadêmico em voga e atacava fortemente o trabalho da artista ridicularizando a arte moderna, pois o autor era contra a técnica naturalista de reproduzir a realidade. Num trecho do artigo, dizia: “Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. (...) A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência (...)” (LOBATO *apud* CEREJA; MAGALHÃES, 2000, p.351). Essa crítica gerou polêmica entre intelectuais e artistas solidários à pintora. Oswald de Andrade e Mário de Andrade, jovens escritores e o escultor Victor Brecheret unem-se a ela contra os defensores da arte acadêmica, gerando o conflito entre a arte moderna e os passadistas. Inicia-se, assim, a Semana de Arte Moderna, aberta com uma conferência do escritor Graça Aranha, intitulada “A emoção estética da arte moderna” e diversas outras participações: Lima Barreto, Menotti Del Picchia, Luís Aranha, Sérgio Buarque de Holanda, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Heitor Villa-Lobos. O evento também envolveu representantes de outros segmentos da sociedade, como políticos, educadores, empresários e trabalhadores.

A sintaxe lusíada
(CEREJA; MAGALHÃES, 2000, p.345)

Os modernistas eram inovadores, satíricos e bem-humorados, zombando da arte tradicional e das figuras eminentes do passado. Como fez Oswald de Andrade no poema “Senhor Feudal”:

Se Pedro Segundo
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia
(CEREJA; MAGALHÃES, 2000, p.346)

Há, nas diferentes linguagens, uma tentativa de valorização da “cultura popular” (produzida pelas classes populares), em contraposição a uma cultura clássica (de elite e européia). Posso citar como exemplo na escultura, a *Bailarina*, de Vitor Brecheret; nas artes plásticas, as telas *Antropofagia* e *Abaporu* (1929), de Tarsila do Amaral; e *Cinco Moças de Guaratinguetá* (1930), de Di Cavalcanti; na música, *Uirapuru* e *Tocata (O trezinho do caipira)*, de Heitor Villa-Lobos. Assim a “cultura popular” ingressa na pauta de discussão de artistas e intelectuais brasileiros, no início do século XX, como resultado da dicotomia entre uma cultura folclórica e uma cultura de elite³⁶.

Mário de Andrade, expoente da Semana de Arte, teve um papel decisivo na implantação da arte moderna no Brasil e no registro e na visibilidade da “cultura popular” do país, por meio de seus estudos sobre folclore e de sua atuação no poder público.

Mário empreendeu várias viagens pelo Brasil, inicialmente como ‘mero aprendiz’, depois como pesquisador. Passou pelas cidades históricas mineiras, pelo Norte e pelo Nordeste do país, recolhendo materiais e informações de interesse cultural, como poemas e canções populares, modinhas, ritmos, festas religiosas e de folia, lendas e músicas indígenas, objetos de arte, etc [...] Muito mais do que como meio de satisfação pessoal, Mário encarava sua intensa atividade cultural como *missão*, isto é, queria ser útil no processo de reconstrução de um Brasil que se transformava social, política, econômica e culturalmente (CEREJA; MAGALHÃES, 2000, p.369).

Suas obras *Clã do Jabuti* (1927) e *Remate de males* (1930) são permeadas por lendas, costumes e modos regionais de falar, além de ritmos e danças populares (samba, coco, toada, modinha). E *Macunaíma*³⁷ (1928), o mais conhecido de seus trabalhos em

³⁶ Ortiz observa que no Brasil os primeiros estudos sobre “cultura popular”, influenciados por Gilberto Freyre e Câmara Cascudo, apontam para uma identidade entre “cultura popular” e folclore, constituindo-se numa forma de saber que se associa às camadas tradicionais de origem agrária. Esta concepção, ainda presente em grande parte da literatura brasileira é considerada conservadora pelo autor, já que valoriza a tradição como presença do passado e toma o “progresso” como dessacralização da sabedoria popular (ORTIZ, 1985, p.70-71).

³⁷ O ponto de partida para a criação de *Macunaíma* foi a leitura que Mário fez de *Vom Roraima zum Orinoco*, do etnógrafo alemão Koch-Grünberg, que colheu na Amazônia, entre 1911 e 1913, um ciclo de lendas dos índios taulipangues e arecunás; o autor brasileiro fez algumas alterações na lenda original, acrescentou-lhes outras, de origens diversas, incluiu anedotas da história brasileira, aspectos da vida urbana e rural do país,

prosa, cujo personagem principal se transformara num símbolo da cultura brasileira, apresenta um anti-herói (herói por suas qualidades de mentiroso, preguiçoso, covarde), que, segundo o autor, tem muitas semelhanças com os brasileiros, povo “*sem nenhum caráter*”. Esclarece ele:

Com a palavra caráter não determino apenas a realidade moral não, em vez disso, entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, na andadura, tanto no bem como no mal. O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional (ANDRADE *apud* CEREJA; MAGALHÃES, 2000, p. 372).

Seja como professor universitário ou Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo ou membro do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Ministério da Educação, no Governo de Getúlio Vargas, Mário de Andrade lutou pela recuperação do imaginário mito-poético brasileiro e desencadeou um processo de construção de uma identidade nacional fundamentada na “cultura popular”, idéias que em certa medida colaboraram para legitimar o projeto político-pedagógico do então presidente Getúlio Vargas.

Mais tarde, numa autocrítica, o idealizador de *Macunaíma* diria que faltou aos modernistas de 22 um maior empenho social, uma maior impregnação “com a angústia do tempo”. Eles colocaram a renovação estética acima de outras preocupações importantes. Mas, de qualquer maneira, a rebelião modernista conseguiu instaurar a experimentação, o que, segundo os artistas modernos, era indispensável para a fundação de uma arte verdadeiramente nacional. Em algumas ocasiões, o movimento denunciou a alienação das camadas cultas em relação à realidade do país e criticou as desigualdades sociais – temáticas que permanecem atuais no Brasil, após 86 anos da Semana de Arte.

Liderado por Getúlio Vargas (como chefe do Governo Provisório, pós-Revolução de 1930 e como presidente constitucional, a partir de 1934), o Estado valeu-se das transformações sócio-econômicas correntes como estratégias de *marketing*. Para isso, utilizou-se de suportes ideológicos, que possibilitaram maior coesão e integração nacional. Getúlio Vargas ajustou as idéias modernistas do nacional-popular segundo seus interesses e, inclusive, cedeu a intelectuais modernistas altos cargos do Governo. Além disso, na

sem deixar de fora os personagens reais e fictícios, a feitiçaria, o erotismo e o absurdo surrealista. Perseguindo a tradição das canções e novelas populares, das epopéias e das novelas – a tradição oral da literatura – *Macunaíma* foi chamada por Mário de rapsódia, composição que, na música, envolve uma variedade de motivos populares (CEREJA; MAGALHÃES, 2000).

concepção de Ortiz (1985, p. 41), os escritos de Gilberto Freyre geraram uma importante ferramenta ideológica para o Estado nacional. Segundo ele,

Gilberto Freyre reedita a temática racial, para constituí-la como se fazia no passado, em objeto privilegiado de estudo, em chave para a compreensão do Brasil. Porém, ele não vai mais considerá-la em termos raciais, como faziam Euclides da Cunha ou Nina Rodrigues; (...) ele se volta para o culturalismo de Boas. A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. (...) [Em *Casa Grande & Senzala*] Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada.

Completa-se o mito das três raças, que conta a origem do moderno Estado Brasileiro e que dá sustentação à idéia do “luso-tropicalismo”, do “Brasil-cadinho” (ORTIZ, 1985, p. 37), ou seja, à ideologia da democracia racial, segundo a qual a mestiçagem originou uma convivência harmoniosa e democrática, sem conflitos (de raça ou de classe) entre as três matrizes étnicas que formaram o país.

Nesse contexto, os elementos étnicos são ressemantizados e transformados em cultura nacional, perdendo sua especificidade de origem. Seguindo este raciocínio, é assim que a “cultura popular”, negada, reprimida ou tida como inferior pela elite e pelo Estado brasileiros, a partir da década de 30, na consolidação do Estado-Nação, começa a ser assimilada, promovida e também cooptada pelo Estado, com o *status* de cultura brasileira, num ato de violência simbólica do Estado.

Refletindo sobre essa relação entre a política e a cultura no Brasil, Oliven (1983) também retoma a formação da sociedade urbano-industrial do país, apontando outros mecanismos de legitimação do Estado-Nação. Getúlio Vargas usa como força legitimadora do Governo, por exemplo, a criação de órgãos designados à divulgação da imagem institucional do Estado e de seu governante: em 1931, foi criado o Departamento Oficial de Publicidade (DOP) e em 1934, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que atuava perante a imprensa oficial e era responsável pelos meios de comunicação de massa da época, como rádio e cinema.

No Maranhão, esta estratégia foi amplamente utilizada, principalmente nos Governos de Roseana Sarney (1995-1998/1999-2002). Ao observar a instituição dos órgãos de cultura no Estado, percebe-se isso. Os primeiros órgãos estatais de cultura foram implantados no Governo de Eugênio Barros (1951), criando 3 órgãos: Biblioteca Pública, Estação Transmissora P.R.J.- 9 e Museu Histórico. José Sarney ampliou o Departamento de Cultura, instituindo o Conselho Estadual de Cultura, em 1967. O governador Pedro

Neiva de Santana, em 1971, transformou o Departamento de Cultura em Fundação Cultural do Maranhão (FUNC), composta de seis órgãos: Rádio Timbira do Maranhão, Teatro Arthur Azevedo, Biblioteca Pública Benedito Leite, Museu Histórico e Artístico do Maranhão, Departamento de Cultura, Museu do Folclore e Arte Popular e Conselho Estadual de Cultura. Em 1981, João Castelo implanta o Sistema Estadual de Cultura, destinando recursos do orçamento exclusivamente para o setor, que era vinculado à Secretaria de Educação. A Secretaria de Estado de Cultura foi formada por nove órgãos nesse governo: Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM), Museu Histórico de Alcântara, Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Estado, Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), Teatro Arthur Azevedo, Museu Histórico e Artístico do Maranhão, com a incorporação da Cafua das Mercês, Centro de Artes e Comunicações Visuais (CENARTE) e Centro de Cultura Popular do Estado do Maranhão, que em 1982, passou a ser Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), em homenagem ao folclorista, que morreria naquele ano.

Em 1995, no Governo de Roseana Sarney, percebe-se uma ampliação significativa da Secretaria de Cultura. São 17 órgãos: Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), Biblioteca Pública Benedito Leite, Casa de Cultura Josué Montello (CCJM) (integrada à Secretaria em 1989), Casa de Cultura de Alcântara, Centro de Criatividade Odylo Costa Filho (Ccoef), antigo CENARTE, Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), Escola de Música do Estado Do Maranhão – Lilah Lisboa (EMEM), Espaço Cultural João do Vale, Teatro Arthur Azevedo, Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), Salão de Bens Culturais, Departamento de Projetos Especiais, Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Maranhão, Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), com os anexos: o Museu de Artes Visuais, o de Arte Sacra e a Cafua das Mercês. Em 1999, a governadora extingue a Secretaria de Cultura e cria a Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA), momento em que se observa um incremento ainda maior dos mecanismos de legitimação, através de órgãos de cultura. A FUNCMA dispôs de 22 unidades oficiais de cultura, sendo mantidos os órgãos anteriores e criadas a Diretoria de Ação e Difusão Cultural, a Morada das Artes, a Diretoria do Patrimônio Cultural (coordenando os departamentos de patrimônio), Casa do Maranhão e Casa de Nhozinho (como anexos do CCPDVF).

Com a instauração da ditadura do Estado Novo (1937-1945), Getúlio Vargas aumentou as formas de controle. A esfera cultural foi um dos setores mais visados, pois

diferentemente do mercado de bens materiais, o de bens culturais “envolve uma dimensão simbólica que aponta para problemas ideológicos, expressam uma aspiração, um elemento político embutido no próprio produto veiculado” (ORTIZ, 1988, p.114).

O rádio era um desses elementos, que deveria estar sob a vigilância do Governo. Esse meio de comunicação causou impacto na sociedade e se popularizou, por diversas razões. Em primeiro lugar, era o meio mais acessível para a maioria da população da época, pois, baseado numa linguagem oral e coloquial, as camadas populares (sem instrução) não precisavam saber ler para entender os conteúdos veiculados – diferentemente do jornal impresso. Além do mais, ao contrário do cinema e da televisão (que demandaram maiores investimentos para se estabelecerem), o rádio teve uma rápida propagação e grande abrangência em todo o território nacional, possibilitada por suas próprias características técnicas: ao adquirir aparelho portátil, do mais simples que fosse, qualquer pessoa, nas diferentes regiões do país, poderia ter acesso às transmissões radiofônicas e, além disso, compartilhar esse ato com outros indivíduos.

O Estado percebe, portanto, a necessidade de controlar esse poderoso meio de comunicação e, mais do que isso, de utilizar esse recurso como um aliado. Como informa Oliven (1983), não é a toa que Getúlio Vargas tenha sido o primeiro político latino-americano a utilizá-lo como instrumento de propaganda. Frente aos avanços da comunicação de massa e à possibilidade de contestação ao Estado através de seus produtos culturais é criado, em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), dirigido pelo jornalista e intelectual Lourival Flores, órgão que foi o principal responsável pela legitimação de Vargas e do Estado Novo perante a opinião pública.

Com maior amplitude de ação do que o Departamento Nacional de Propaganda, o DIP tornou-se porta-voz autorizado do regime e o órgão coercitivo máximo da liberdade de pensamento e expressão até 1945. Passou a organizar homenagens a Vargas, tornando-se instrumento de promoção pessoal do chefe do governo, de sua família e das autoridades em geral³⁸. Em certa medida, José Sarney reproduziu essa estratégia no Maranhão, através da implantação do *Sistema Mirante de Comunicação*, rede de comunicação de maior abrangência no Estado, que pertence à família Sarney.

³⁸ Entre outras funções o DIP deveria não apenas superintender todos os serviços de radiodifusão no país, como também orientar o rádio brasileiro em suas atividades culturais, sociais e políticas (OLIVEN, 1983, p. 50-51); centralizar e coordenar a propaganda do governo e dos ministérios; exercer a censura do teatro, do cinema, das atividades recreativas e esportivas, da literatura social e política e da imprensa; promover e patrocinar manifestações cívicas e festas populares; organizar e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo.

Atualmente, apesar da extinção do DIP e da censura, as práticas que visam ao controle dos conteúdos no espaço público e à promoção pessoal dos políticos estão assumindo um papel determinante no cenário político contemporâneo. Além da transmissão excessiva de mensagens publicitárias e propagandísticas encomendadas pelo mercado, a imagem pública dos políticos está cada vez mais vinculada às estratégias de *marketing*. Quanto à promoção de eventos, sabe-se que quando recorrem ao patrocínio do político ou são promovidos pelo Estado, acabam divulgando a figura pessoal dos próprios governantes. Além disso, muitos conglomerados midiáticos do Brasil estão concentrados nas mãos de famílias políticas que se beneficiaram das concessões de rádio e TV distribuídas pelo Regime Militar, o que ocorreu com a família Sarney, no Maranhão – tema que abordarei adiante com mais atenção.

As estratégias desenvolvidas pelo DIP para cumprir seus objetivos foram variadas: a criação da *Hora do Brasil*, programa veiculado até hoje com a denominação *Voz do Brasil*, que divulga os atos e preceitos do Estado, obrigatoriamente transmitido por todas as emissoras, cuja programação continha uma parte falada e música popular. A produção do *Cinejornal Brasileiro*, série de documentários de curta metragem de exibição obrigatória antes das sessões de cinema, que fazia a crônica cotidiana da política nacional, recorrendo-se ao forte impacto dos recursos audiovisuais. A uniformização das notícias pela *Agência Nacional*, que as distribuía gratuitamente ou como matéria subvencionada, dificultava o trabalho das empresas particulares, contribuindo para o monopólio das informações pelo Estado. Outra estratégia era a promoção de concursos de música pelo DIP, tendo como temática o nacionalismo, com prêmios e pagamentos aos artistas, de onde surgiu a música *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso. Oliven (1983, p. 51) fala com propriedade sobre o tema:

(...) nos concursos de músicas carnavalescas, nos desfiles de carnaval, nas estações de rádio, nas gravadoras de discos, em tudo estava a mão do DIP. (...) Mas além de promover na música popular uma imagem ufanista do Brasil, o governo estava empenhado em integrar o crescente proletariado à disciplina do trabalho fabril. A prévia criação do Ministério do Trabalho e da legislação trabalhista, bem como outras medidas já indicavam esta orientação. Um dos alvos do DIP foi, portanto, reverter a tendência dos sambistas de exaltar a malandragem, incentivando os compositores a enaltecer o trabalho e a abandonar as referências elogiosas à malandragem.

O *malandro*³⁹ tornou-se símbolo de identidade de uma população de costumes ainda agrários, deslocada no novo espaço urbano e constituída por indivíduos que não se

³⁹ Tema recorrente na cultura brasileira, a malandragem está associada à rejeição do trabalho. Seu aparecimento corresponde à formação de uma sociedade urbano-industrial no Brasil, permanecendo – apesar

adaptaram à lógica e à rotina capitalista. Segundo Oliven (1983, p. 32), essa camada social era formada por homens livres que, não sendo escravos nem senhores, não puderam prescindir da ordem nem viver dentro dela. Desse *entre-lugar*⁴⁰ (BHABHA, 2005) surge o anti-herói, que aos moldes de *Macunaíma*, rejeita e satiriza o trabalho. Figura, pois, inconveniente aos objetivos capitalistas de industrialização do país, rechaçada da música popular no Estado Novo.

Mas a atuação do regime estadonovista na área cultural projetou-se não só em direção às camadas populares, através da política de vigilância e adequação das manifestações da “cultura popular” pelo DIP. Houve, ao mesmo tempo, ações voltadas para as elites intelectuais, que ficavam a encargo do Ministério da Educação. O Ministério era assessorado por intelectuais como Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade e incentivava a pesquisa e a reflexão nesta área, o que resultou na implantação de órgãos como a Universidade do Brasil, o Serviço Nacional de Teatro (1937), o Instituto Nacional do Livro (1937), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (1937)⁴¹ e o Conselho Nacional de Cultura (1938).

Ortiz (1985, p. 80) confirma que no Estado Novo “o aparelho Estatal encontra-se associado à expansão da rede das instituições culturais, à criação de cursos de ensino superior, e também à elaboração de uma ideologia da *cultura brasileira*”.

Nesta ocasião, o Estado brasileiro impulsiona e implementa a formação de uma identidade nacional não apenas tentando “domesticar” ou “aprimorar” a “cultura popular”, mas utilizando-se, também, da idéia de patrimônio⁴², principalmente através do SPHAN. O que Corrêa (2003, p. 38) considera como resultado de um “processo de enquadramento da memória”, no qual “o Estado Nacional seleciona – a partir de suas ideologias – os pontos de referência que devem ser celebrados pela memória oficial”.

do reduzido espaço social que lhe sobrou – como símbolo de identidade nacional. Ver mais em: OLIVEN, George Ruben. *Violência e cultura no Brasil*. 1983.

⁴⁰ O *entre-lugar* (*between*) é o intersticial. Representa um estado fronteiro, liminar, marginal, paradoxal e ambíguo.

⁴¹ Rubim acredita que o SPHAN foi a instituição emblemática da política cultural no país até a década de 1970. “Criado a partir de uma proposta encomendada por Gustavo Capanema a Mário de Andrade, mas não plenamente aceita, o SPHAN acolheu modernistas (...). O Serviço, depois Instituto ou Secretaria, opta pela preservação do patrimônio de pedra e cal, de cultura branca, de estética barroca e teor monumental. (...) circunscreve a área de atuação, dilui possíveis polêmicas. (...) A opção elitista, com forte viés classista; a não interação com as comunidades e públicos interessados nos sítios patrimoniais preservados e mesmo o imobilismo, advindo desta estabilidade, impediram o SPHAN de acompanhar os desenvolvimentos contemporâneos (...)” (RUBIM, 2007, p.17).

⁴² Patrimônio está ligado à idéia de memória, da qual retira seu repertório de signos, sinais, índices, como pontos de referência individuais ou coletivos (CORRÊA, p. 40, 2003).

Neste sentido, o patrimônio nacional – oficial – é produto do trabalho de organização/classificação da memória nacional pelo Estado. A memória nacional, por sua vez, não atende à diversidade dos grupos sociais, à natureza múltipla e plural das memórias dos diferentes grupos. De caráter uniformizador, a memória nacional corresponde, sim, a um enquadramento das memórias coletivas fortemente constituídas, motivo pelo qual o autor, citando Pollak, refere-se a ela como uma “memória enquadrada” (CORRÊA, 2003, p. 37).

Desse modo, a função dos serviços do patrimônio criados pelo Estado brasileiro é, *a priori*, agenciar esses pontos de referência ou semióforos indicativos de identidades sociais dentro de um quadro organizacional específico (CORRÊA, 2003), desenvolvendo estratégias, suportes e instrumentos de legitimação dos bens considerados patrimônio pelo Estado como, por exemplo, a instituição do Livro de Tombo⁴³, em âmbito estadual e federal.

Corrêa, no entanto, ressalta que apesar do peso desse Estado Central no trabalho de enquadramento das memórias, esse processo envolve, não só o poder de dominação estatal, mas também um jogo de disputas e de negociações em torno do tecido social. Assim, analisa o autor, “o jogo da memória é um jogo fortemente marcado por instituições que trabalham para interesses específicos de grupos e associações” (CORRÊA, 2003 p. 38).

E, nesse contexto, assumem papel fundamental na seleção, configuração e legitimação do “patrimônio da nação” e de um patrimônio reconhecido pelo Estado as diversas instituições e os agentes que têm o patrimônio e a memória coletiva como objeto de interesse, tais como os Institutos Históricos e Geográficos, os Departamentos de Patrimônio, as Universidades, os pesquisadores, os Museus, as Bibliotecas, o Instituto do Livro.

Sendo assim, ao criar um aparelho burocrático responsável pela memória nacional, com vistas a uma identidade nacional (unificada) e ao convocar os intelectuais para pensar a gestão cultural e educacional do país, Getúlio Vargas acabou legitimando o projeto político-pedagógico do seu Governo, através do “discurso autorizado” (BOURDIEU, 1996a) desses agentes. Para Rubim (2007, p. 18), a forte relação entre governos autoritários e políticas culturais marcou de modo substantivo e problemático a

⁴³ Livro burocrático que serve como listagem dos “semióforos” ou “pontos de referência” das classes consagradas pelo Estado, segundo Correa (2003, p. 39).

implementação de políticas públicas de cultura no país, o que o autor chama de uma “triste tradição”.

De fato, durante o breve intervalo democrático-liberal, 1946-64 as políticas culturais do Estado brasileiro resumem-se às intervenções do SPHAN, não atendendo à efervescência cultural do período nas mais diversas áreas: teatro, música, arquitetura, artes plásticas, cinema, dança etc. As temáticas populares combatidas pelo Estado Novo voltam à cena cultural, com a inclusão de elementos das culturas populares num mercado mais amplo e sintonizado com o capitalismo mundial (o retorno da *malandragem* no samba, por exemplo) (OLIVEN, 1983). Algumas ações pontuais do período democrático foram registradas por Rubim (2007, p. 18):

A instalação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953; a expansão das universidades públicas nacionais; a campanha de Defesa do Folclore e a criação do Instituto Superior de estudos Brasileiros (ISEB), órgão vinculado ao MEC. O ISEN dedica-se a estudos, pesquisas e reflexões sobre a realidade brasileira e será maior produtor do ideário nacional-desenvolvimentista no país, uma verdadeira ‘fábrica de ideologias’ (TOLEDO, 1977). (...) [o ISEB] terá um enorme impacto no campo cultural, através da invenção de um imaginário social que irá conformar o cenário político-cultural que perpassa o pensamento e ação de governantes (Juscelino Kubitschek e Brasília são os exemplos imediatamente lembrados) e as mentes e corações dos criadores e suas obras intelectuais, científicas e artísticas.

Neste período, instituições não estatais foram importantes para a área cultural. A exemplo dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE). Criados em 1961 e fechados em 1964, os CPCs movimentam o debate público sobre política e cultura pela juventude brasileira. Neste contexto, a “cultura popular” é discutida numa concepção revolucionária, na qual artistas e intelectuais, oriundos principalmente de movimentos estudantis, tentam fazer da arte popular um instrumento de revolução político-social. O projeto, entretanto, fracassa, pois os líderes do movimento tentam pensar a “cultura popular” pelo povo, sendo os próprios militantes políticos os produtores dessa arte engajada, numa tentativa (frustrada) de politizar as classes populares.

“Fora da arte política não há arte popular”. A máxima dos CPCs revela que para eles, a única forma verdadeira de cultura era a arte política, que seria a única resposta possível ao processo de alienação. As demais expressões culturais, fossem da elite, da indústria cultural ou das classes populares, eram concebidas como alienadas ou falsas consciências, logo, falsas culturas. Sob essa ótica, ao povo caberia apenas assimilar os valores previamente pensados pelos intelectuais, “que levam cultura às massas” (ORTIZ, 1985, p. 73).

Apesar dos equívocos, o movimento serviu para aproximar intelectuais e artistas da discussão sobre “cultura popular”, até então dispersa no cenário nacional, e evidenciar a emergência de novos parâmetros / categorias / conceitos para analisar as culturas populares. Mas as instâncias de repressão do período pós-64 inviabilizam a continuidade dos CPCs e também do ISEB.

O Governo Militar desenvolvimentista, propiciado pelo Golpe de 1964, atuou incisivamente no campo cultural no Brasil, “mais uma vez autoritarismo e políticas culturais vão estar associados” (RUBIM, 2007, p. 20).

Ao reorganizar a economia brasileira, inserindo o país no processo de internacionalização do capital, a nova ordem econômica faz crescer não só o mercado de bens materiais, como também impulsiona o mercado de bens culturais. A consolidação do mercado de bens culturais, com a efetiva implantação de uma indústria cultural no país, foi, portanto, diretamente motivada por ações políticas.

O Regime Militar deu tratamento diferenciado à área cultural, já que a cultura tem o poder de expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder. Um bom exemplo disso pode ser ilustrado pelo Tropicalismo, movimento cultural de 1967, composto por jovens artistas que criticavam a cultura e a realidade brasileiras da época. Com uma linguagem verbal e musical diferente da então predominante, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Betânia, Tom Zé, Os Mutantes, eram alguns dos artistas que integravam o movimento. Inspirados nos ideais antropofágicos de Oswald de Andrade uniam as inovações da Bossa Nova de João Gilberto e Tom Jobim, às guitarras elétricas de *The Beatles* e ao regionalismo de Luís Gonzaga e João do Vale.

O movimento tropicalista denunciou e ironizou as contradições do país, que:

sob a égide da ditadura militar, acreditava em milagres da industrialização e do capital estrangeiro, sonhava com o Volkswagen zero e com o Chacrinha pela televisão. Era um país de bananeiras, de índios, de baião e de frevo; mas também de Brasília, de poluição paulista, de movimento estudantil e operário, de dívida externa, de *rock*, de chiclete e de Pelé. (CEREJA; MAGALHÃES; 2000, p. 512).

Decretado o Ato Institucional nº 5 – AI-5, que restringiu as liberdades políticas e de expressão e oficializou a censura, vários dos artistas tropicalistas, assim como estudantes e intelectuais que questionavam o sistema militar, foram duramente combatidos pelo Regime, sendo presos, exilados e em alguns casos, assassinados.

Os militares transformaram (o mito da) “democracia racial”, fundamentado por Freyre em *Casa Grande e Senzala*, em peça-chave da sua propaganda oficial, tachando artistas e militantes que insistiam em levantar temas contrários aos interesses do Estado, como “impatrióticos” e perigosos à segurança nacional. Assim, temáticas como a discriminação racial e as reivindicações indigenistas, por exemplo, foram entendidas pelos militares (e reproduzidas pelas elites) como afronta ao caráter nacional. Logo, fortemente censurados pelo Regime.

O incentivo no setor cultural pelo Estado foi, portanto, proporcional ao seu controle. E a (aparente) efervescência cultural foi, ao mesmo tempo, estimulada e filtrada pelos Generais, por um Estado “repressor e incentivador” (ORTIZ, 1994, p.116).

Nunca houve tanta censura no país, também nunca houve tanta produção e difusão de bens culturais, pelo menos em termos de quantidade: um reflexo das declaradas instâncias repressoras (SNI - Serviço Nacional de Informações; DOPS-Departamento de Ordem Política e Social; Divisão de Censura e Diversões Públicas, órgão do Departamento de Polícia Federal) e, ao mesmo tempo, de órgãos especialmente criados para fomentar a cultura (Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE), estes últimos, executores de uma censura sutil e disciplinadora, que orientou a produção cultural segundo a *Ideologia da Segurança Nacional*⁴⁴.

O objetivo maior desta doutrina era a “integração nacional”, almejada tanto pelos militares quanto pelos empresários da emergente comunicação de massa. Enquanto os homens de farda propunham a unificação política das consciências, a integração simbólica do país; os homens de negócio focalizavam a integração do mercado.

Os militares sabiam que essa aliança era necessária devido à influência dos meios de comunicação junto às massas, ao seu poder de criar sentimentos coletivos. O Manual Básico da Escola Superior de Guerra, manual militar da época, advertia: “bem

⁴⁴ Em vigor durante o regime militar entre 1964 e 1985, a Ideologia da Segurança Nacional, a pretexto de combater o comunismo, deu todo o poder às Forças Armadas. Foi transplantada para o Brasil após a 2ª Guerra Mundial, quando vários oficiais superiores foram treinados no National War College (centro de treinamento do alto escalão do exército norte-americano). O objetivo principal desta ideologia era garantir metas de segurança para implantar uma geo-política para todo o Cone Sul do Continente Americano, capaz de bloquear o perigo expansionista do comunismo internacional. A Ideologia da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento tinha como meta criar condições para, através do fortalecimento do Estado, construir um modelo de desenvolvimento econômico extremamente favorável à entrada do capital estrangeiro, pretendendo implantar uma infra-estrutura capaz de transformar o país em uma potência econômica. Para que isto pudesse ocorrer, era necessário manter sob controle o crescimento dos movimentos sociais organizados que, cada vez mais, ocupavam espaços no cenário político, criando um clima político-social de grande instabilidade, ameaçando os interesses da classe dominante nacional. Ver mais sobre o tema em *O regime autoritário de 1964 - breve resenha*, artigo do cientista político João Rego. Disponível em: <http://midiaindependente.org/pt/blue/2004/03/27>.

utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes da Expressão Política; utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo” (ORTIZ, 1988, p.116).

Por outro lado, os empresários precisavam das concessões de TV e Rádio – que até hoje são cedidas exclusivamente pelo Governo Federal⁴⁵ –, dos investimentos do Estado na esfera das telecomunicações (suporte tecnológico, sistema de redes, entre outros) e dos incentivos na fabricação de papel e importação de tecnologias. Ao articularem seus interesses com os da Ditadura Militar, os grandes grupos/empresários do setor cultural são “apadrinhados” pelos Generais e colhem os lucros dos investimentos, passando então a apoiar/difundir o pensamento autoritário e abafar ou, pelo menos, não divulgar as vozes dissonantes, contrárias ao regime (foi assim com a TV Globo, Sistema Globo de Rádio, TV Tupi, Editora Abril, Editora Saraiva, Cruzeiro entre outras grandes empresas midiáticas).

Assim, a implantação da televisão no Brasil se deu por conta do Estado, que efetivamente instalou a infra-estrutura tecnológica do sistema de telecomunicações. Porém, salienta Ortiz (1994, p. 88), “o Estado reserva para si o controle último dos serviços de telecomunicação. Ao se definir como concessionário único e transferir para a jurisdição federal o poder de concessão, ele concentra poder e facilita o controle sobre as redes nacionais de televisão” e dessa forma prolonga a Ideologia da Segurança Nacional “enquanto controle ideológico e político”.

A indústria da informação e da cultura impulsionou esse projeto nacionalista do Regime, na medida em que este promoveu o esvaziamento político e o controle tecnoburocrático dos meios de difusão de massa.

Como observa Rubim (2007, p. 20), os intelectuais que apoiavam o Regime, instalados no então instituído Conselho Federal de Cultura (1966) demonstraram preocupação com a penetração da mídia e seu impacto sobre as culturas regionais, concebidas numa perspectiva conservadora. Então, através do Conselho, o Regime Militar estimulou a instalação das secretarias estaduais de cultura no país.

O órgão estatal responsável pela cultura no Maranhão nesse período era o Departamento de Cultura ligado à Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura (Ver Apêndice A). Mas o governador José Sarney incrementa a gestão cultural criando um Conselho de Cultura, como fez os militares. Em 1967, institui o Conselho

⁴⁵ Art. 223, da CF 1988: “Compete ao Poder Executivo outorgar e renovar concessão, permissão e autorização para o serviço de radiodifusão sonora e de sons e imagens, observado o princípio da complementaridade dos sistemas privado, público e estatal”.

Estadual de Cultura, tendo como principal atribuição “formular a política cultural do Estado” (Lei Estadual 2791/67). O Conselho é basicamente composto por intelectuais e artistas locais oriundos da Academia Maranhense de Letras (AML), assim como José Sarney. É um órgão, portanto, atrelado ao poder público. E a AML, como observa Albernaz (2004), teve poder de decisão nas ações institucionais do Estado, influenciando, por exemplo, para a criação do Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

O controle do Regime Militar sobre os jornais impressos sempre fora incerto, devido à representatividade político-econômica da imprensa escrita, que freqüentemente patrocinava causas ou interesses divergentes. Mas, com os meios eletrônicos, a televisão em especial, a situação foi diferente, já que o Estado deteve o monopólio das telecomunicações, sendo a exploração radiofônica privada concedida a título precário pelo chefe do Executivo. Para Muniz Sodré (1984, p. 144 *apud* MICELI, 1984), as concessões constituem “mais uma fonte de poder de cooptação ou de clientelismo do Estado: os beneficiados tendem a ser grupos alinhados com as posições governamentais”. Desse modo, conclui o autor, “a cooptação dos *mass media* no Brasil tem-se associado à cooptação burocrática exercida pelo Estado. Os autoritarismos empresariais e estatais ajustam-se sem maiores arranhões” (SODRÉ, 1984, p. 144 *apud* MICELI, 1984).

Uma boa representação dessa parceria, afirma Bucci, pode ser encontrada no tom oficial que adquiriu o telejornalismo: “Para o Estado não bastava ter a *Voz do Brasil*. Era preciso ter na TV o *Jornal Nacional* (que foi ao ar pela primeira vez em 1º de setembro de 1969), e era preciso que ele fosse produto de uma emissora privada, representante da sociedade civil” (BUCCI, 1996, p. 19). Entra em cena a Rede Globo.

Em dezembro de 1957, o fundador da Rede Globo, Roberto Marinho, recebeu do presidente Juscelino Kubitschek uma concessão que só foi utilizada em 1962. Nesse ano houve negociações com o grupo multimídia *Time-Life*, grupo estrangeiro ligado à família Civita (que fugira do Fascismo de Mussolini vindo para o Brasil onde criou o poderoso grupo editorial Abril). A TV Globo foi inaugurada em abril de 1965, após a intervenção expressa do então presidente marechal Castelo Branco para fechar o acordo *Globo/Time-Life*, no qual o grupo estrangeiro investiu cinco milhões de dólares na jovem emissora.

Uma comissão parlamentar de inquérito foi criada para investigar o acordo. A conclusão da CPI, aprovada pelo Congresso Nacional em 1966, foi a de que os negócios entre as empresas eram inconstitucionais e lesivos ao Brasil, pois criava assim sociedade

com um grupo estrangeiro, o que era (e ainda é) vetado pela Constituição Federal⁴⁶. Com o relatório final do Procurador da República a respeito do caso, foram estipulados 90 dias a Roberto Marinho para regularizar a situação, mas ele recorreu ao presidente Castelo Branco: o recurso teve efeito suspensivo e o presidente garantiu a impunidade de Roberto Marinho.

Em 1969, a Globo finalmente compra as ações que o grupo *Time-Life* detinha na sociedade e estabelece uma rede nacional, com produção centralizada e distribuição de programas em todo país. No artigo “Eu vi o Brasil na TV”, Maria Rita Kerhl (1986) diz que a Rede Globo se colocou como porta-voz oficioso do Governo e deu sustentação ideológica ao “milagre brasileiro” (construído sobre uma taxa efêmera de crescimento, elevado a um custo social de concentração de rendas).

Foram amplamente utilizados os recursos inovadores e incisivos da emissora, com propagandas e conteúdos que divulgavam mensagens ufanistas e de otimismo sobre o “país do futuro”, o “Brasil potência”. O clima nacionalista foi impulsionado (e explorado) pela mídia com a conquista da terceira Copa do Mundo de Futebol, em 1970, no México. Célebres *slogans* como “Brasil. Ame-o ou Deixe-o” e “Ninguém Mais Segura Esse País” legitimavam as ações do Regime Militar e conclamavam o povo a apoiá-lo. O progresso e o desenvolvimento do país dependiam de “cada um fazer a sua parte”.

Para Bucci, as estratégias políticas veiculadas na “telinha” durante o Regime surtiram efeito porque a televisão é muito mais do que um aglomerado de produtos descartáveis destinados ao entretenimento ou consumo da massa. “No Brasil, ela consiste num sistema complexo que fornece o código pelo qual os brasileiros se reconhecem brasileiros. A TV domina o espaço público de tal maneira que sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase impossível o entendimento nacional” (BUCCI, 1986, p.9).

O Governo de José Sarney no Maranhão (1966-70) desenvolveu estratégias similares às políticas culturais dos governos autoritários na esfera cultural.

⁴⁶ A CF de 1988, dispõe em seu Art. 222: “A propriedade de empresa jornalística e de radiodifusão sonora e de sons e imagens é privativa de brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos, ou de pessoas jurídicas constituídas sob as leis brasileiras e que tenham sede no País. (Redação dada pela Emenda Constitucional nº 36, de 2002). § 1º: Em qualquer caso, pelo menos setenta por cento do capital total e do capital votante das empresas jornalísticas e de radiodifusão sonora e de sons e imagens deverá pertencer, direta ou indiretamente, a brasileiros natos ou naturalizados há mais de dez anos, que exercerão obrigatoriamente a gestão das atividades e estabelecerão o conteúdo da programação.

Em primeiro lugar, José Sarney constituiu a sua equipe de governo convidando os integrantes dos movimentos literários dos quais participava para compor o aparato burocrático do Estado, consagrando-se assim tanto no campo político quanto no intelectual. Para a gestão cultural, instituiu o folclorista Domingos Vieira Filho como diretor do Departamento de Cultura; o poeta Bandeira Tribuzi como membro do Grupo de Trabalho de Assessoria e Planejamento; e o escritor Reginaldo Teles, como diretor da Imprensa Oficial.

E, além de ter ao seu lado o Conselho Estadual de Cultura, o governador, intelectual e apreciador da cultura interveio contra a perseguição dos grupos culturais populares. Diz dona Zelinda:

José Sarney já conhecia a cultura popular e com o poder que ele tinha enquanto governador tentou mudar muita coisa. Mas, por mais que dissesse que não era pra prender, nem proibir as brincadeiras, elas ainda eram vistas como coisa de pobre, de caboclo. É aí que a cultura popular começa a ser vista no Estado “com bons olhos” e tolerada na capital maranhense.

O marco apontado por Dona Zelinda Lima (e por muitos atores culturais) como fundamental nesse processo, em São Luís, dá-se quando José Sarney chama durante o seu governo, pela primeira vez, o bumba-meu-boi e outras manifestações populares – que até então ficavam restritas às zonas rurais e bairros periféricos da cidade, como o Bairro do João Paulo – para dançar no terraço do Palácio dos Leões⁴⁷:

Naquela época, o governador Sarney estava realizando muitas obras no Estado, como a construção do porto do Itaqui. Veio uma comitiva pra visitar o Palácio, Odylo Costa Filho, uma série de pessoas da literatura e gente importante do país, jornalistas... Então, para comemorar e divulgar o fato na imprensa o governador me chamou pra organizar um cardápio com comidas típicas, pra selecionar uma cozinheira que fizesse um cuxá bem feito... Aí me lembrei e disse: ‘olha, governador, está aí uma oportunidade de acabar com a perseguição ao Boi. O senhor chama pra brincar aqui no palácio, que todo mundo vai achar maravilhoso!’ E assim foi feito. Ao invés de oferecer um banquete daqueles, como era costume, chamamos não só o boi, mas o Tambor de Mina, do Jorge Babalaô, que abriu a festa, depois se apresentou o tambor de crioula, e vários bois, como o Boi de João Cância, Boi de seu Lauro e Boi de Newton. Os donos dos bois nesse tempo já eram compadres do governador (...) Foi um choque pra sociedade! Aquilo foi um escândalo na cidade, as pessoas comentavam muito, e a imprensa ficou se perguntando, ‘Boi e tambor no palácio, como é que pode?’

Dona Zelinda não menciona a data do ocorrido, atribuindo um caráter quase mítico à narrativa. Ledy Albernaz (2004), em sua tese de doutorado “O ‘urrou’ do Boi em *Atenas*: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão”, também teve a oportunidade de ouvir o relato de Dona Zelinda. De acordo com a pesquisadora, Dona

⁴⁷ Sede do Poder Executivo no Maranhão.

Zelinda faz esta narrativa situando-a temporalmente apenas através do governante no poder, sem, no entanto, citar um tempo cronológico. “É como se o governante, por ter um registro temporal oficial, estivesse ali para demarcar um antes e um depois” (ALBERNAZ, 2004, p. 45).

As brincadeiras começaram a compor o espaço oficial e, já enquadradas na lógica higienizadora das elites, passaram a brincar nos bairros nobres da capital. A leitura de Dona Zelinda sobre a aceitação dos grupos populares na sociedade maranhense aponta o governador José Sarney como principal responsável pela proteção e valorização das culturas populares no Maranhão:

(...) o governo proibiu a perseguição, criou órgãos para pensar uma política cultural para o Estado e *teve início um processo fantástico de auto-valorização e auto-estima do povo maranhense, que se descobriu detentor de um saber e de uma cultura popular fenomenais*”

Este processo de “auto-valorização” e “auto-estima” relatado por Dona Zelinda como uma assimilação pacífica da sociedade maranhense, provocada pelo governante, é discutida por Albernaz (2004, p. 49):

‘o boi dançando no palácio’, possibilita aos ludovicenses, cumprirem uma missão civilizatória, ‘amansar e domar os incultos’, de acordo com a auto-definição de *atenienses*. Na própria fala de Dona Zelinda as manifestações de bumba boi são descritas como violentas e de certa forma incivilizadas e, por isso, eram rejeitadas pelos intelectuais e parte da população de São Luís. Dessa forma justifica também o processo ‘civilizador’ onde se investe muita paciência para se conseguir alterar “uma mentalidade” (...). Dessa maneira parece que se cumpre a missão de tornar o boi aceitável, símbolo através do qual o maranhense poderia se definir internamente e externamente, sem, entretanto, negar a percepção de ser também *ateniense*. O passo seguinte era tornar admissível a manifestação como ela é, posto que seus realizadores já estavam prontos para se comportar usando das “boas maneiras” instituídas pela civilização. À solução prática parece que se fez necessário o alargamento do sentido de identidade maranhense, e o boi dançando para as autoridades poderia cumprir esta função. E assim, as dificuldades dos dois lados – aqueles que se viam *atenienses* e aqueles que se percebiam “boieros” – são solucionadas pela atitude civilizatória de *Atenas* [metáfora que se refere a uma São Luís erudita] (ALBERNAZ, 2004, p. 49).

E, se por um lado, o episódio representou uma conquista para os grupos e uma abertura para sua aceitação e visibilidade na capital, por outro lado, representou uma conquista também para José Sarney, que passou a ser visto como principal responsável por essa “auto-valorização e auto-estima do povo maranhense”, que só conseguiu enxergar e reconhecer sua cultura guiado/alertado pelo governante.

Dona Zelinda Lima reproduz essa crença em diversas oportunidades, como no artigo que escreveu sobre a vida de Jorge Babalaô, para a Comissão Maranhense de Folclore:

Assim aconteceu: abriram-se as portas do palácio e em grande estilo apresentaram-se Jorge Babalaô e suas dançantes, com suas vestes suntuosas e seus rituais, seguidos do Bumba-meu-boi da Madre Deus e o de João Cância/Apolônio Melônio (...). Foi, pois, ao som das rezas do pai-de-santo e das matracas do Boi, da exibição de suas penas e canutilhos, que se deu a ascensão do folclore maranhense... E logo toda a sociedade elitista aderiu, pressurosamente, ao gosto do governador. Franqueado o palácio à entrada do povo, toda a gente, que antes não suportava aquelas manifestações grosseiras, passou a apreciá-las, mesmo porque, agora elas participavam dos festejos oficiais, representantes legítimas da cultura popular: bumbas, Mina, cantadores, artesãos, culinária, restaurando o prestígio de pratos regionais como arroz-de-cuxá, quando o jornal só recomendava cardápios franceses. Até então todas as manifestações populares consideradas coisa de preto e de pobre passaram, de repente, a ser valorizadas, com certa desconfiança, é certo, mas aceitas, porque eram do agrado do governador. Assim a elite maranhense *descobriu* a cultura popular do Maranhão. Quase que pelos olhos alheios. (LIMA, 2003, p.3 *apud* CAOMISSÃO MARANHENSE DE FOLCORE, 2003).

José Sarney acabou adquirindo capital simbólico e reforçando sua legitimidade na esfera cultural com suas ações de “proteção”, “incentivo” e “valorização” das culturas populares, o que facilitou a apropriação ou cooptação desses grupos culturais pelo governador. É assim que o Estado passa a modificar o processo produtivo dos fenômenos culturais. Na medida em que o apoio oficial reconhece e, portanto, seduz os atores culturais, consegue abrandar ou desmotivar seu caráter de crítica e contestação social.

O bumba-meu-boi, por exemplo, passa a ser apresentado como produto cultural do Estado, inserido na programação dos atrativos turísticos do Maranhão, através de ações do Departamento Estadual de Turismo (órgão chefiado por Zelinda Lima, que também fazia as vezes de uma secretaria de cultura).

O pagamento dos grupos consistia em alguns trocados, cachaça e convites para outras apresentações. Mas, apesar de não haver recurso financeiro regular, que possibilitasse a sobrevivência do grupo, José Sarney passou a ser considerado padrinho de diversas manifestações, sendo elogiado em várias toadas da época. Como se pode ver na seguinte toada do Boi de Laurentino:

Deus conserve Zé Sarney
no palácio dos leão,
que tire seu tempo em paz,
livre das pressiguição
Jesus tá lá no céu,
na terra Senhor São João (LIMA, 1982, p.7)

Há, então, uma ressemantização dos conteúdos que faziam parte do processo criativo dos folguedos a partir da “reelaboração simbólica das suas relações sociais” (CANCLINI, 1983, p. 43), ou seja, as novas relações com a política (e o novo *status* propiciado por ela) geram novas práticas, estratégias e novos sentidos na (e para a) cultura.

Ao divulgar o Bumba-boi como símbolo de identidade regional, José Sarney ajusta a política cultural do Estado-nação – que manipulou traços étnicos para convertê-los em símbolos nacionais – para a esfera regional. Assim, processo análogo ao que ocorreu com os fenômenos do futebol, do samba, do carnaval e com a feijoada no Brasil, acontece com o Bumba-meu-boi no Maranhão. Nestas situações, o poder político tende a mascarar as contradições e os conflitos presentes no elemento étnico, que ganha *status* de cultura nacional e eufemiza o seu *status* étnico originário (FRY, 1982).

Na década de 70, o bumba-meu-boi começa a ser exportado como representante, por excelência, da “cultura popular maranhense”, por iniciativa do Governo do Estado. Estratégia que gerou uma série de mudanças nas relações do brincante com o folguedo, nas formas de apresentá-lo ao público, enfim, em todo seu universo simbólico. Como identifica Maria Michol de Carvalho (1995, p.72), através de depoimentos de atores designados por ela como “gente que faz o boi”:

Fomos levados pelo turismo, pelos órgãos do governo, por pessoas ligadas ao folclore pra mostrar lá fora o que o Maranhão tem de bom, de bonito. E nunca decepcionamo, fizemo sucesso em tudo, pois em nosso grupo a gente faz questão de se apresentar bem, com as roupas assim da mesma cor, os chapéus de pena muito enfeitado [...], dançando direitinho. Nós queremos também se destacar pelo [...] cumprimento de horário, das normas [...] Hoje tem que ser assim, a gente tem mais responsabilidade que dantes, quando se brincava boi só por devoção, por gosto e por prazer.

O agente cultural lida com o fenômeno de modo diferente, ao passo em que assume compromissos perante o Governo, tanto para propagar a cultura local quanto para divulgar a imagem do político que o exportou. As culturas populares começam então a ganhar status de mercadoria. E o bumba-meu-boi, originário das classes baixas e de periferia, perseguido e proibido, tratado como “caso de polícia”, acabou sendo apropriado por políticos e pelas elites, passando a ser aceito e veiculado como autêntico símbolo da cultura estadual, representante máximo de uma “cultura popular” (categoria socialmente criada; usada aqui no singular mesmo, para destacar seu caráter universalizante). E, num processo muito parecido com o que ocorreu com o samba – antes restrito às classes populares e circunscrito aos morros, apropriado pelas elites e transformado em símbolo de identidade nacional pelos militares –, o bumba-meu-boi foi introduzido em outro circuito no qual seus elementos foram utilizados a ponto de modificar seu significado inicial. Tornou-se símbolo de identidade do Estado do Maranhão ao ser incorporado pelo mercado de bens simbólicos, incentivado por ações estatais.

A política cultural desenvolvida nesses diferentes recortes históricos trata o povo como incapaz de pensar por si, uma espécie de matéria bruta a ser moldada (ou melhor, adestrada) pelo saber das elites intelectuais. Então, apesar de aludido como destinatário do governo, o povo é convocado para aderir às ações estatais, mas não é reconhecido genuinamente como fonte e justificativa desses atos, pois não tem o direito de reiterar ou rejeitar tais decisões. Esse modelo *estatista* de gestão cultural exige que as iniciativas populares se subordinem aos interesses do Estado, o que desqualifica as tentativas independentes de organização das massas (CANCLINI, 1988). Neste sentido, essa gestão da cultura não pode ser entendida como uma política pública cultural⁴⁸, mas no máximo como uma política estatal de cultura.

Anos mais tarde, ainda se percebe a gratidão ou a retribuição à *dádiva* (MAUSS, 2003) dos agentes culturais em relação ao seu primeiro mecenas ligado ao Poder Público, como se percebe na toada de Erlito Maneses, da década de 1980:

Maranhão minha terra hospitaleira,
 Eu também sou filho do Maranhão.
 Maranhão das Palmeiras, Maranhão do babaçu
 Onde se fala o melhor português do Brasil de norte a sul
 Velho Maranhão de João do Vale,
 de Manuel Bequimão e de Gonçalves Dias
 Maranhão de poetas, escritores de tradição
 Já mandou até presidente pra governar nossa nação

O tom crítico-satírico que embalava as toadas cedeu lugar aos versos elogiosos, num processo de ressignificação. O preço para ser símbolo de identidade do “estado” foi não contestar o “Estado”. Para alguns autores, este processo é entendido como uma forma de dominação. Citando Menezes, Oliven (1983, p. 62) sugere a existência de três momentos no processo de dominação cultural:

No primeiro, o da *rejeição*, a cultura popular é vista como “delito” ou “desordem” e contra ela são acionados os aparelhos repressivos como, por exemplo, a polícia. No segundo, o da *domesticação*, o aparelho científico das classes dominantes é utilizado para separar os componentes da cultura popular considerados perigosos daqueles considerados apenas figurativos ou exóticos. Esta é a fase da dominação simbólica que se caracteriza pelos registros, conceptualizações, tipologias, interpretações, teorias e modelos. No terceiro momento, o da *recuperação*, a ação simultânea dos aparelhos ideológicos e da indústria cultural transforma as expressões culturais das classes dominadas em itens codificados de museus e exposições, em mercadoria exótica para consumo turístico, em instrumentos ideológicos de inculcação pedagógica (grifos do autor).

⁴⁸ A noção de política cultural assumida para a análise evoca as intervenções não-estatais também como políticas culturais, portanto, não se vincula somente ao Estado. Mas adiante, discuto o conceito de política cultural com mais atenção.

Entretanto, se por um lado o político tenta cooptar a manifestação cultural e utilizá-la para consagrar sua imagem política, por outro lado, os grupos culturais estão se adaptando, cada vez mais, a esse contexto, desenvolvendo novas estratégias e traduzindo suas práticas para a demanda das novas realidades sociais.

Como bem nos adverte Bourdieu (2003, p. 12), “o campo de produção simbólica é um microcosmo da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nessa medida), que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo”. Se por um lado os setores dominantes, cujo poder se baseia no capital econômico, legitimam uma dominação através da produção simbólica – controlando os meios de comunicação, utilizando-se do *marketing*, apropriando-se dos bens/manifestações culturais; por outro lado, a partir das relações com a política, os agentes culturais vão adquirindo, assimilando ou criando novas técnicas para entrar ou permanecer no jogo e garantir seu espaço nessa luta simbólica, a fim de também tentar impor uma “definição do mundo social mais conforme aos seus interesses” (BOURDIEU, 2003, p. 11).

Esse processo de resignificação se dá de forma diferente nos diversos atores culturais. Alguns desenvolvem mecanismos de visibilidade midiática e aliam-se a um padrinho político que possa facilitar seu trânsito em outras esferas sociais; outros surgem por uma “demanda” política⁴⁹. Há aqueles que vêem sua arte como negócio, outros como *brincadeira*, ou ainda, as duas coisas juntas. Há os que põem a performance em primeiro plano e são considerados por pesquisadores da área⁵⁰ como *estandardizados*, *parafolclóricos* ou *híbridos*, grupos que têm como principal referência o mercado e a indústria cultural. Em contraposição, há os que acionam no seu processo de identificação elementos que afirmam como *autênticos* ou *tradicionais*⁵¹ no confronto com os demais. Enfim, são diversos os meios encontrados pelos agentes em busca de acumular capital simbólico a fim de legitimar-se cada vez mais. Como destaca Bourdieu (1996a, p. 82), essa é uma luta diária e em permanente (re)atualização:

⁴⁹ Há grupos culturais que são inicialmente criados por políticos de determinados bairros ou comunidades. Cf. CARDOSO, 2004.

⁵⁰ Ver mais sobre as distinções entre os grupos culturais no Maranhão em *Mídia e experiência estética: o caso do bumba-meu-boi*, de Francisca Ester de Sá Marques; e *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão: um estudo da tradição / modernidade na “cultura popular”*, de Maria Michol Pinho de Carvalho.

⁵¹ Para Adriano Duarte Rodrigues (1994) o tradicionalismo é encontrado em todas as épocas, mas predomina sempre que os valores da tradição entram em crise, ameaçando a legitimidade das vantagens adquiridas e pondo sistematicamente em causa os interesses dos seus beneficiários.

As diferentes estratégias, mais ou menos ritualizadas, da luta simbólica de todos os dias, assim como os grandes rituais coletivos de nomeação, ou melhor ainda, os enfrentamentos de visões e de previsões da luta propriamente política, encerram uma certa pretensão à autoridade simbólica enquanto poder socialmente reconhecido de impor uma certa visão do mundo social, ou seja, das divisões do mundo social.

Esse enfrentamento, no entanto, dá-se através de uma interação dialética entre os atores, que é elaborada, mantida e dinamizada a partir de negociações com os demais grupos sociais.

É verdade que o setor econômico ganha papel de destaque nesse jogo e, geralmente, no Brasil, o grupo que dita as regras do plano econômico também está aliado ao setor político ou inserido nele, o que reflete uma tendência à concentração desse poder simbólico limitada a poucos grupos sociais, usualmente chamados de elite, que detém o poder econômico e político.

Mas, também é verdade que os demais segmentos sociais podem adquirir poder simbólico ou lutar por ele, utilizando-se de mecanismos gerados pelo próprio capitalismo (indústria cultural, meios de comunicação, *marketing*, etc.), que são normalmente manuseados pela elite. Nessa disputa, portanto, a mídia aparece como agente importante, contribuindo, paradoxalmente, para concentrar e desconcentrar poder. A “sociedade em redes” (CASTELLS, 1999), o ambiente de “televivências” (RUBIM, 2003) que reveste a contemporaneidade já não permite falar apenas em manipulação ou dominação das massas através da mídia pela elite.

2.1 O “Mecenas” na Presidência da República

A morte de Tancredo Neves
em São Paulo foi um horror
passou na televisão
e todo povo chorou
Zé Sarney vai fazer
aquilo que o homem deixou (CARVALHO, 1995, p.211)

A toada do Bumba-meu-boi de Apolônio, dos anos 1980, relata e exalta a chegada de José Sarney à Presidência da República, em 1985. José Sarney foi eleito como vice-presidente pelo Colégio Eleitoral em janeiro de 1985, na chapa de Tancredo Neves (PMDB), que não chegou a tomar posse da presidência. Com o falecimento de Tancredo Neves, Sarney foi investido oficialmente no cargo de presidente e governou até 1990, um

ano a mais que o previsto na carta-compromisso da Aliança Democrática, que o levou ao cargo.

A expressão “Nova República”, criada pelo deputado Ulysses Guimarães (PMDB), para designar o plano de governo da Aliança Democrática, foi assumida por José Sarney em sua administração. Em 10 de maio de 1985, uma Emenda Constitucional restabeleceu as eleições diretas para as prefeituras das cidades consideradas pelo Regime Militar como áreas de segurança nacional. Também concedeu o direito de voto aos analfabetos e aos jovens maiores de 16 anos, além de extinguir a fidelidade partidária e abrandar as exigências para registro de novos partidos. A mais importante medida dessa Emenda, todavia, foi a convocação de uma nova constituinte, que viria a publicar a Constituição Federal de 1988.

O processo de elaboração da nova Constituição foi alvo de disputas políticas: os setores mais progressistas defendiam a formação da Assembléia de representantes, eleitos pelos cidadãos, com a função exclusiva de elaborar a nova Constituição, modalidade que teria maior representatividade e soberania para elaborar a nova Carta, em termos democráticos. Mas, prevaleceu o Congresso Constituinte⁵², isto é, os deputados federais e senadores eleitos em novembro de 1986 acumularam as funções de congressistas e de constituintes, excluindo-se, portanto, a direta participação da sociedade.

No entanto, grupos de pressão organizados para influenciar as decisões dos constituintes (os conhecidos *lobbies*), defenderam interesses de determinados setores da sociedade no decorrer do processo. E o Congresso também recebeu inúmeras propostas, formuladas pelos cidadãos brasileiros, apresentadas por meio de entidades associativas e subscritas por um mínimo de 30.000 assinaturas (<www.brasil.gov.br>).

Os trabalhos dos constituintes se estenderam por dezoito meses. Em 5 de outubro de 1988, foi promulgada a atual Constituição brasileira, que trouxe avanços para a área cultural no campo institucional, como por exemplo, a inclusão dos direitos culturais como um direito fundamental da pessoa humana.

⁵² O grupo majoritário na Constituinte era o Centro Democrático, também conhecido como “Centrão”, formado por uma parcela dos parlamentares do PMDB, pelo PFL, PDS e PTB, além de outros partidos menores. O “Centrão”, apoiado pelo poder Executivo e por representantes das tendências mais conservadoras da sociedade, conseguiu influir decisivamente na regulamentação dos trabalhos da Constituinte e no resultado de votações importantes, como a duração do mandato de Sarney (estendido para cinco anos), a questão da reforma agrária e o papel das Forças Armadas.

Os direitos culturais já eram parte integrante dos direitos humanos quando foi implantada a Constituição de 1988, sendo referidos no artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) e nos artigos 13 e 15 do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966).

As pressões internacionais, especialmente evidenciadas pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação e Cultura), contribuíram no âmbito das políticas públicas nacionais não só para a implantação do Ministério da Cultura, como também para a positivação dos direitos culturais pela Constituição brasileira. O organismo internacional realizou diversas conferências no país e no exterior, destacando o papel da cultura como fator de “desenvolvimento” das nações e culminando na promoção da “Década mundial do desenvolvimento cultural (1988-1997)” (BARBALHO, 2005).

Os movimentos sociais da época também contribuíram para o reconhecimento de alguns direitos culturais pela Carta Magna. Dentre muitos, destaco os movimentos liderados pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que mobilizou política e culturalmente a juventude universitária brasileira desde a década de 1960 (CPCs, Comitê de Defesa dos Presos Políticos, Diretas Já, passeatas estudantis, etc.); a atuação dos intelectuais oriundos do ISEB, do IPHAN, da Comissão Nacional de Folclore e suas filiais em nível regional; os movimentos étnicos, como o negro (Instituto de Pesquisa e Cultura Negra, no Rio de Janeiro; Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial – MNU, em São Paulo) e o indigenista (União das Nações Indígenas, Aliança dos Povos da Floresta, etc); os movimentos religiosos (afro-brasileiros, por exemplo) e movimentos regionalistas (Movimento Cultural Popular, em Pernambuco, por exemplo).

Além disso, as novas expressões culturais impulsionadas pelos meios de comunicação de massa (cinema, televisão, rádio, indústria fonográfica) deram visibilidade à cultura como elemento indispensável numa sociedade democrática e de consumo, algo que não poderia mais ser reprimido, controlado, censurado pelo Estado, merecendo, portanto, ser um direito fundamental do cidadão e do consumidor.

Na década de 1980, surgiram discussões teóricas mostrando que a participação da cultura na sociedade deveria ser revista e sair da “marginalidade”. Jadir Rostoldo, em seu artigo *Expressões culturais e sociedade: o caso do Brasil nos anos 80*, explica a sociedade brasileira desse período analisando expressões da música e do cinema, baseando-se em autores como Featherstone (1995) e Paiva (1987). Contextualiza assim:

[Segundo Featherstone,] Somente no final da década de 1970, com publicações abertas às discussões sobre teoria da cultura, seus estudiosos se viram obrigados

a aumentar o campo de atuação. Sendo assim, aspectos da política, geografia, história, arquitetura, filosofia e economia, entre outros, passaram a ser obrigatórios. A cultura saiu do campo do excêntrico e marginal para se firmar como um elemento importante de reconhecimento das sociedades. Segundo Paiva (1987), a sociedade brasileira dos oitenta viveu um momento de acúmulo de informações, do advento da cultura de massas e da produção exacerbada de signos. As manifestações espontâneas, artesanais e autônomas se deslocaram do contexto cotidiano, popular e passaram a fazer parte das relações de mercado, tornando-se fonte de obtenção de lucros. A produção cultural ganhou características que a distinguiram da produção de décadas anteriores: ausência da preocupação político-ideológica, relação com os grandes esquemas de produção, utilização de novas linguagens, dos meios eletrônicos e inovações tecnológicas. O mercado cultural, englobados aí editoras, jornais, cinema, teatro, música etc., modificou-se sensivelmente sem assumir uma tendência ou estilo único, adotando um caráter múltiplo e singular, impondo outra fisionomia à cultura brasileira. (...) Para o autor, não existiu, na década de 1980, uma ideologia hegemônica, como a produção populista dos anos 1960 e a proposta alternativa dos anos 1970, tendo em vista que as estratégias de poder não se centralizaram em um setor específico, mas se desenvolveram no espaço social das diversas instituições (...). (ROSTOLDO, 2006, p. 39).

Ainda, no campo institucional Rostoldo (2006) situa a criação do Ministério da Cultura e a Lei Sarney, como fatores que impuseram a necessidade de o Estado implantar políticas públicas culturais, introduzindo ao campo cultural a noção de cultura como um bem rentável. Para ele, “os órgãos como o Instituto Nacional do Cinema, a Embrafilme, a Funarte e a Fundação Pró-Memória acentuaram a difusão da cultura como bem cultural e como mercadoria” (ROSTOLDO, 2006, p. 39), o que desencadeou maior profissionalização desse setor.

De fato, o grande destaque do governo de José Sarney para a esfera cultural foi a instituição do Ministério da Cultura⁵³, em 15 de março de 1985, que representou a autonomização da área cultural em relação à educação. Até então a cultura era gerida em conjunto com a educação, pelo Ministério da Educação e Cultura. Segundo o decreto nº 91.144⁵⁴ a emergência do Ministério da Cultura obedecia à situação do Brasil à época, que não podia prescindir de uma “política nacional de cultura, condizente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo país”. Outra justificativa para a instituição desse Ministério era que:

⁵³ Em 1990, no então governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello, o Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República. Essa situação foi revertida dois anos depois em 19 de novembro de 1992, já no governo do ex-presidente Itamar Franco. Em 1999, no governo de Fernando Henrique Cardoso, foram ampliados os recursos e a estrutura foi reorganizada segundo lei aprovada em 27 de maio de 1998. Pela Medida Provisória 813, de 1º de janeiro de 1995, transformada na Lei 9.649, de 27 de maio de 1998. Em 2003, o atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva, aprovou a reestruturação do Ministério da Cultura, por meio do Decreto 4.805, de 12 de agosto. (<www.cultura.gov.br> Acessado em: 08/01/2008).

⁵⁴ Publicado no Diário Oficial da União no dia 15/03/1985, o referido decreto cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre sua estrutura.

o crescimento econômico e demográfico do País, a expansão da rede escolar e universitária, a complexidade cada vez maior dos problemas ligados à política educacional, nas suas diferentes funções no desenvolvimento nacional, bem como o enriquecimento da cultura nacional, decorrente da integração crescente entre as diversas regiões brasileiras e da multiplicação das iniciativas de valor cultural, tornaram a estrutura orgânica do Ministério da Educação e Cultura incapaz de cumprir, simultaneamente, as exigências dos dois campos de sua competência. (BRASIL, 1985)

A institucionalização do setor cultural no governo federal também foi resultado de processos / movimentos anteriores, engendrados em outras esferas da administração pública e pela sociedade civil, em especial, as elites intelectuais.

Nos anos 70, já existiam várias secretarias e conselhos estaduais de cultura. Em 1976, aconteceu o primeiro encontro de Secretários Estaduais de Cultura, originando um fórum de discussão que ainda se mantém ativo e que muito contribuiu para a criação de um Ministério independente. Aloísio Magalhães⁵⁵ já vinha preparando instituições nacionais que pudessem dar suporte a um Ministério da Cultura. Além disso, as pressões sociais pelo fim da ditadura e o início do processo de redemocratização do país, ensejaram reivindicações dos setores artísticos e intelectuais para o reconhecimento oficial da cultura e sua institucionalização no novo governo, através de um ministério específico.

Os seguintes órgãos passaram a compor o novo ministério:

- a) Conselho Federal de Cultura (CFC), criado pelo Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, e alterações posteriores;
- b) Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), criado pela Lei n.º 5.988, de 14 de dezembro de 1973, e alterações posteriores;
- c) Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), criado pelo Decreto n.º 77.299, de 16 de março de 1976, e alterações posteriores;
- d) Secretaria da Cultura, criada pela Portaria n.º 274, de 10 de abril de 1981;
- e) Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME), criada pelo Decreto-lei n.º 862, de 12 de setembro de 1969, e alterações posteriores;

⁵⁵ Aparece em destaque o nome de Aloísio Magalhães nos estudos sobre as políticas culturais brasileiras (MICELI, 1984; ORTIZ, 1994; RUBIM, 2007). De fato, ele representou “um sopro inovador nas políticas culturais brasileiras”, principalmente devido a sua atuação dinâmica e criativa, tentando burlar os conservadorismos militares. Aloísio Magalhães “criou ou renovou organismos como: Centro Nacional de Referência Cultural (1975); IPHAN (1979); SPHAN e Pró-Memória (1979); Secretaria de Cultura do MEC (1981) até sua morte prematura em 1982. Sua visão renovada da questão patrimonial através do acionamento da noção de bens culturais; sua concepção ‘antropológica’ de cultura; sua atenção com o saber popular (...) retomando Mário de Andrade, ensejam uma profunda renovação nas antigas concepções de patrimônio vigentes no país, mesmo com limitações” (RUBIM, 2007, p.22).

- f) Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), criada pela Lei n.º 6.312, de 16 de dezembro de 1975, e alterações posteriores;
- g) Fundação Nacional Pró-Memória (PRÓ-MEMÓRIA), criada pela Lei n.º 6.757, de 17 de dezembro de 1979, e alterações posteriores;
- h) Fundação Casa de Rui Barbosa, criada pela Lei n.º 4.943, de 6 de abril de 1966, e alterações posteriores;
- i) Fundação Joaquim Nabuco, criada pela Lei n.º 770, de 21 de julho de 1949, e alterações posteriores.

No decorrer do Governo Sarney, foram criados ainda muitos outros organismos, vinculados ao Ministério da Cultura tais como: Secretarias de Apoio à Produção Cultural (1986); Fundação Nacional de Artes Cênicas - FUNDACEN (1987); Fundação do Cinema Brasileiro (1987); Fundação Nacional Pró-Leitura, reunindo a Biblioteca Nacional e o Instituto Nacional do Livro (1987) (RUBIM, 2007, p. 24). E também, a Fundação Cultural Palmares⁵⁶ (1988), com a finalidade de “promover a preservação dos valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988). Estas ações são entendidas não apenas como atos do executivo, tendo o Estado como o grande promotor/divulgador/protetor da cultura, mas também como uma resposta às demandas e pressões sociais da época, geradas por movimentos artísticos, identitários e étnicos.

Logo de início, o recém-criado ministério enfrentou dificuldades e instabilidades, tanto de ordem financeira como administrativa. Assim, na tentativa de criar novas fontes de recursos para o setor cultural, surgiu a Lei Sarney.

A promulgação da Lei Federal 7.505, em 1986, mais conhecida como Lei Sarney instituiu o Programa Nacional de Cultura - PRONAC (em vigor até hoje, com algumas modificações). E constituiu um marco para as políticas estatais de cultura no Brasil, pois, pela primeira vez, determinou benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. A prática ficou conhecida na área cultural como mecenato.

O sentido original do termo mecenato remonta ao Império Romano, em que *Gaius Maecenas* foi, segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (CUNHA, 1986), um cavaleiro que participou da administração do Império entre 30 a.C. e 10 d.C e se serviu de seu crédito junto ao imperador Otávio César, o Augusto, para proteger as artes e

⁵⁶ Lei Federal nº 7.668, de 22 de agosto de 1988.

as letras, tendo sido seus protegidos Virgílio e Horácio. De acordo com Rubim (2005), “Mecenas realizou um memorável trabalho de acolhimento e estímulo à cultura” durante esse período. “Mas esse apoio implicava em uma adesão dos criadores ao Império romano e à figura do imperador. (...) Assim, todo aquele incentivo à cultura orientava-se por um nítido interesse de legitimação política” (RUBIM, 2005, p. 55).

No século XVI, já era comum a prática do mecenato por diversas instituições e personalidades, tais como os reis, a nobreza, a Igreja Católica. Mais tarde, no período identificado com o Renascimento, a burguesia emergente também protegeu e subsidiou artistas e intelectuais.

Atualmente, são os Estados – como também seus governantes – e as empresas privadas que representam (ou assumem o papel de) grandes mecenas do mundo contemporâneo. O mecenato contemporâneo não pode ser interpretado como uma mera instrumentalização política e ideológica da cultura. O que acontece é que muitas vezes este mecanismo serve para legitimar e dar credibilidade ao mecenas através do uso da cultura, aproximando-se, neste aspecto, da noção de *marketing* cultural⁵⁷.

No Brasil, o interesse do empresariado brasileiro em subsidiar atividades culturais foi desencadeado pelo Estado, aflorando a partir da vigência da Lei Sarney, que dispunha em seu artigo primeiro:

Art. 1º O contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir como despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos, inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta lei.

§ 1º Observado o limite máximo de 10% (dez por cento) da renda bruta, a pessoa física poderá abater:

I - até 100% (cem por cento) do valor da doação;

II - até 80% (oitenta por cento) do valor do patrocínio;

III - até 50% (cinquenta por cento) do valor do investimento. (BRASIL, 1986).

A primeira lei brasileira de incentivos fiscais para a cultura foi, segundo Rubim (2007), concebida em um momento de fragilidade institucional da área, ainda que de modo

⁵⁷ Para Rubim, o marketing cultural, ao lado do mecenato e do mercado, constitui uma das formas contemporâneas de financiamento da cultura. Não deve ser confundido com o mecenato, embora ambos impliquem a mobilização de recursos oriundos de outros entes sociais para apoiar a produção cultural. O mecenato se governa por uma lógica de doação, que algumas vezes pode ser desinteressada; enquanto o marketing cultural realiza sempre uma relação explícita de troca mercantil entre atores e interesses distintos, que buscam um ganho comum. Assim, o marketing cultural constitui uma zona instável de trocas, nas quais se intercambiam recursos financeiros por produção de imagens públicas e valores imanentes ao produto cultural ou dele derivados, como prestígio e legitimidade, repassados sob a forma de qualidades agregadas. (RUBIM, 2005, p. 62).

ambíguo o governo estivesse criando diversos órgãos voltados para a cultura. Para o autor, a nova lei:

terminava por contrariar todo este esforço e investimento em novos organismos, pois introduzia uma ruptura radical com os modos, até então vigentes, de financiar a cultura. Em vez, de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal. (RUBIM, 2007, p.24).

Assim, com a implementação da lei ativada por mecanismos de isenção fiscal, a iniciativa privada passou a ser vista como principal financiadora das ações culturais, embora com recursos públicos. O Estado mínimo começa a se instalar no país, na esfera cultural começa-se a observar o privilégio do mercado nessa lógica de financiamento. O que significa dizer que a partir daí o Estado cedeu poder de decisão ao mercado.

A Lei Sarney vigorou até 1990, extinta pelo Governo Collor de Melo (1990-1992) – que também extinguiu o Ministério da Cultura e diversos de seus órgãos⁵⁸ –. Mas deu origem, em 1991, a outra lei de incentivo, a Lei 8.313, conhecida como Lei Rouanet, vigente até hoje, depois de ter sido alterada nos governos Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e Luís Inácio Lula da Silva (2003-). A Lei Rouanet, como observaremos no item seguinte, foi amplamente utilizada pela gestão cultural dos Governos de Roseana Sarney no Maranhão.

Percebi que os movimentos sociais e os *lobbies*, indiretamente, repercutiram na noção de “cidadania cultural”, que reúne os direitos culturais do cidadão, presente na Constituição de 1988. Em seu Título VIII, que trata “da ordem social”, a Carta constitucional apresenta pela primeira vez no Brasil uma seção específica para a cultura, garantindo a todos o pleno exercício dos direitos culturais, através do artigo 215:

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.

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

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

⁵⁸ A estrutura da gestão cultural no Governo Collor foi reduzida novamente à condição de Secretaria, significando um retrocesso no setor: vários programas e projetos foram suspensos, foram extintos o Conselho Federal de Cultura, a FUNDACEN; a Fundação do Cinema Brasileiro; a EMBRAFILME; a PRÓ-LEITURA. A Fundação Pró-Memória e o SPHAN foram transformados em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural e a FUNARTE em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. O Ministério e algumas de suas instituições foram recriados em 1992, no Governo Itamar Franco (Ver mais em CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. p.87-107. In: RUBIM; BARBALHO; 2007).

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

I- defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

II- produção, promoção e difusão de bens culturais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

III- formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

IV- democratização do acesso aos bens de cultura; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

V- valorização da diversidade étnica e regional. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

No supracitado dispositivo constitucional, atualizado pela Emenda nº 48, de 2005, percebe-se uma preocupação do legislador em relação ao apoio e incentivo (financeiro) das manifestações culturais, visando sua valorização e difusão. Já, no que se refere às manifestações das “culturas populares, indígenas e afro-brasileiras” (§1º), o foco passa do apoio e incentivo para a “proteção”. A ação afirmativa de “proteger”, no entanto, revela uma perspectiva conservadora que atribui fragilidade/dependência a tais expressões culturais, demandando um tratamento diferenciado para elas.

Interessante notar que o Plano Nacional de Cultura proposto pela Constituição visando ao “desenvolvimento cultural” e à integração das três instâncias do executivo deve levar à “produção, promoção e difusão dos bens culturais” e à “formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura”. Assim, em sintonia com o mercado capitalista e com a demanda da indústria cultural, o bem cultural, passa a ser visto pelo legislador, não apenas como bem simbólico, mas também como bem rentável (mercadoria). E o ator cultural, por sua vez, como profissional da cultura. Como ratifica o artigo 219: “O mercado interno integra o patrimônio nacional e será incentivado de modo a viabilizar o desenvolvimento cultural e sócio-econômico, o bem-estar da população e a autonomia tecnológica do País, nos termos de lei federal”.

No artigo 216, o texto constitucional apresenta uma ampla (e vaga) definição de patrimônio cultural brasileiro, e, de forma indireta, dos direitos culturais que contempla:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

No parágrafo 6º do mesmo artigo, o legislador faculta aos Estados um incremento orçamentário para a área cultural, de até 0,5% de sua receita tributária líquida:

§ 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de:

I - despesas com pessoal e encargos sociais;

II - serviço da dívida

III- qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados.

As questões culturais contempladas pela Constituição de 1988, apesar de não terem sido resultado direto da vontade popular (através de representantes escolhidos pelo povo), foram influenciadas pelos movimentos sociais e pelo *lobby*. Representando interesses diversos, eles tiveram uma atuação considerável na positivação dos direitos culturais, o que suscitou a noção de cidadania cultural. Além disso, a repercussão dos direitos culturais reconhecidos pela Carta Magna do país acabou desencadeando uma efervescência na pauta de reivindicações populares, gerando outras questões culturais ainda ignoradas pelo poder constituído.

As liberdades de expressão (artística, intelectual, científica), de crença religiosa e de comunicação aparecem ainda como direitos fundamentais do cidadão no artigo 5º:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

(...)

IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato;

(...)

VI - é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias;

(...)

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

(...) (grifos meus)

Aqui a Constituição garante a diversidade de pensamento (político, cultural, religioso...) e aliada à valorização da diversidade étnica e regional (do art. 215), permite que outros bens culturais não expressamente mencionados possam vir a ser direitos culturais. Além disso, associando-se o artigo 5º (incisos IV, VI e IX) ao artigo 220 (*caput* e §2º), a Constituição extingue e proíbe oficialmente qualquer tipo de censura “de natureza política, ideológica e artística”. Desse modo, não só o campo cultural como também o campo dos media, ganham mais autonomia a partir da nova situação jurídica brasileira.

No entanto, no que se refere às empresas de comunicação, algumas normas são mantidas: não podem ser, direta ou indiretamente, objeto de monopólio ou oligopólio (art. 220, § 5º); cabe ao Poder Executivo outorgar e renovar concessão, permissão e autorização para o serviço de radiodifusão (dez anos) e de televisão (quinze anos), sendo apreciado pelo Congresso Nacional (art. 223, §1º e 5º).

O presidente José Sarney serviu-se amplamente das concessões de rádio e TV e da influência da mídia durante o seu mandato presidencial. O Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro registra que ele articulava politicamente a manutenção do presidencialismo em seu governo e a fixação do seu mandato em cinco anos, conquistando votos de parlamentares, principalmente através da concessão de canais de rádio e televisão.

Segundo a *Folha de S. Paulo* (28/11/1993), os registros do Ministério das Comunicações revelam que, durante sua gestão, Sarney beneficiou amigos com concessões, procedimento justificado por um de seus filhos, Fernando: “É natural que se dê preferência aos amigos”. Levantamento feito pela Federação Nacional dos Jornalistas e citado pela *Folha de S. Paulo* (3/9/1995) demonstra que até março de 1979, data da posse de Figueiredo, havia 1.483 emissoras de rádio e TV no Brasil. Durante o governo de Sarney, foram distribuídas 1.091 concessões, 257 no mês que antecedeu a promulgação da Constituição. Daquele total, 165 beneficiaram 91 parlamentares, 90% dos quais votariam a favor do mandato de cinco anos, mas também ganhariam concessões do governo ministros, governadores, jornalistas e funcionários da administração pública. (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO)

No Maranhão, Sarney já possuía o jornal *O Estado do Maranhão*, fundado em 1973, em parceria com o amigo e poeta Bandeira Tribuzi. Uma aquisição durante o seu mandato presidencial foi o *Sistema Mirante de Comunicação*, “o maior grupo privado de comunicação do Estado do Maranhão”, como define o próprio *site* da empresa. É formado pela *Rede Mirante de Televisão* (fundada em 15 de março de 1987), pelo jornal *O Estado do Maranhão* e pela *Rádio Mirante FM* e *Rádio Mirante AM* (somando 19 emissoras).

Acreditando no potencial dos meios de comunicação, José Sarney estreou, em outubro de 1985, o programa *Conversa ao pé do rádio*, veiculado em nível nacional. O programa foi usado durante os trabalhos da Constituinte para criticar os congressistas que divergiam de seus pontos de vista e mantido até 1989.

3 PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE E CELEIRO DA “CULTURA POPULAR”

O elemento comum que liga arte e política é serem, ambos, fenômenos do mundo público. O que medeia o conflito do artista com o homem de ação é a *cultura animi*, isto é, uma mente de tal modo educada e culta que se lhe pode confiar o cuidado e a preservação de um mundo de aparências cujo critério é a beleza.
(Hanna Arendt, Filósofa – citada no Relatório de Atividades da SECMA, 1996).

A citação acima foi retirada do Relatório de Atividades da Secretaria de Estado da Cultura, de 1996, e reflete a concepção predominante de cultura e de gestão cultural do primeiro mandato de Roseana Sarney no Governo do Maranhão (1995-1998), que teve o advogado Eliézer Moreira Filho como Secretário de Cultura até o ano de 1997.

Essa concepção é marcada principalmente por uma cultura considerada (pelo Estado) como “erudita”, “bela” e que deve ser “cuidada e preservada” pelas ações estatais a partir de “mentes educadas e cultas”. Mentes como a do poeta Nauro Machado, que integrou a assessoria da Secretaria nesse período.

No artigo intitulado “O Estado e os artistas”, veiculado no jornal O Imparcial, Nauro Machado defendeu a atuação da SECMA, anunciando o apoio estatal à publicação de livros, sob a supervisão dos gestores públicos, a quem denomina os “mentores oficiais da cultura”. Disse ele:

Nenhum artista pode viver ou criar livremente sob os tacões ou as vestes floridas do Estado. O Estado não pode e nem deve tutelar a criação autônoma do artista. (...) o artista possui a bússola de um destino mais alto capaz de modificar o meio, mas dele não necessitando necessariamente para ser ou criar. (...) cabe à consciência crítica dos mentores oficiais da nossa cultura, uma resposta e um atendimento prático e eficiente aos desafios que lhes jogam os nossos artistas e produtores culturais. É necessário, no entanto, que eles tenham algo novo a dizer, que eles façam da instrumentalização formal de suas idealidades artísticas, um artefato imune ao direcionamento preconcebido do Estado e à simples e narcísea extrapolação de um vazio carente de conteúdo e expressividade. A SECMA estará dentro em breve, à espera dessas manifestações individuais que necessitam principalmente de uma forma capaz de incluir-lhes o valor exato das manifestações a que o espiritual concede o vislumbre antecipado do eterno. (O IMPARCIAL, 12/02/1995, p. 8).

A fala de Nauro Machado é interessante: o Estado não deve tutelar o processo criativo dos artistas, mas deve estar pronto para atender as suas demandas, contanto que “tenham algo novo a dizer”, ou seja, contanto que sua qualidade seja atestada pelos “mentores oficiais da cultura”. Desse modo, ao mesmo tempo em que o poeta diz que o artista deve ser independente do Estado e que este, por sua vez, não pode interferir na

produção cultural; o assessor defende que o Estado conceda apoio àqueles que “merecem”, os escolhidos pelo Estado. Aproveito para mencionar que Nauro Machado teve editado e lançado seu livro *As Esferas Lineares* pela Edição SECMA/96.

Em nome da SECMA, o poeta sugere publicamente que o Estado deve ser demandado pelos artistas, e não o contrário. Mas os discursos no interior da Secretaria são plurais e às vezes contraditórios. O Relatório de Atividades do órgão afirma que a SECMA tem o papel de “*agente canalizador* da distribuição mais eqüitativa dessa renda cultural” (SECMA, 1995, p. 3, grifos meus) e de “*agente responsável* pelo produto tradicional [da cultura]” (SECMA, 1995, p. 4, grifos meus). Ratifica ainda que é responsabilidade do Estado “desenvolver ações na área cultural, através do Sistema Estadual de Cultura, direcionando suas atividades e projetos no sentido de *adequá-los a uma visão de cultura* que pressuponha um processo dinâmico em constante renovação e que possa ser acessível às mais diversas camadas e segmentos sociais” (SECMA, 1995, p. 3, grifos meus).

De acordo com esse discurso, “a visão de cultura do Estado” deve ser acessível às mais diversas camadas e segmentos sociais. A sociedade apenas é aludida como receptora / sujeito passivo das ações estatais e da visão de cultura do Estado. Cabe ao Sistema Estadual de Cultura “canalizar” essa “visão” à sociedade. Mas o que o Estado define como cultura neste momento? Que “visão” é esta?

A análise dos Relatórios de 1995, 1996 e 1997 (Ver Apêndice B) leva-me a apontar principalmente o “patrimônio”, ou aquilo que a SECMA define enquanto tal, como sendo a concepção de cultura predominante do período.

O conceito de patrimônio, formulado pelas sociedades ocidentais modernas e amplamente utilizado pelos Estados-nação como recurso de sua unificação, está diretamente ligado a uma noção de herança. Etimologicamente, o termo significa “em nome do pai”, ou seja, em nome da herança simbólica. Atualmente, o conceito vem sendo problematizado e ampliado, podendo ser definido como bem coletivo, legado ou herança artística e cultural por meio dos quais um grupo social pode se reconhecer enquanto tal, incluindo-se aí, expressões simbólicas de naturezas diversas⁵⁹. No entanto, a concepção estatal de patrimônio aqui referida, é predominantemente circunscrita ao patrimônio

⁵⁹ As novas perspectivas advogam na atualidade a ampliação do conceito de patrimônio cultural para que este abarque manifestações culturais constitutivas da diversidade cultural passada e presente. Pugna-se, assim, pela valorização e inclusão de diferentes expressões culturais como parte integrante dos patrimônios nacionais. Sobre o tema, consultar LIMA FILHO; ECKERT; BELTRÃO; *Antropologia e patrimônio cultural*, 2007.

tangível ou material, especificamente, ao conjunto arquitetônico do centro histórico de São Luís do Maranhão.

Nesta fase, o objetivo da Secretaria de Cultura, segundo Relatório de Atividades de 1996, incluía “a *preservação arquitetônica, a guarda de documentos, a pesquisa histórica, atingindo até a promoção de eventos artísticos*” (SECMA, 1996, p. 5, grifos meus). Noto que o interesse do órgão são ações voltadas para o patrimônio material (“preservação arquitetônica”, “guarda de documentos”), realizando, por contingência, “a promoção de eventos artísticos”. Esta tendência é confirmada em alguns trechos dos Relatórios de Atividades de 1997, como: “a grande conquista na área da cultura no ano de 1997: a homologação, pela UNESCO, da cidade de São Luis, como patrimônio mundial” (SECMA, 1997, p. 6). Ou ainda na seguinte passagem:

foi sempre na perspectiva de querer o melhor para o Maranhão que labutamos, foi sempre na ótica de ver a cultura como fertilizante na construção de uma mentalidade cidadã que aqui estamos, até porque *enxergamos o passado como inspiração ou como lição para o presente e o futuro (...)*. Lembremo-nos de Aloísio Magalhães (SECMA, 1997, p. 7).

A referência a Aloísio Magalhães, artista, intelectual e dirigente do IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (1979-1982) revela a influência patrimonialista e preservacionista dessa instituição sobre a Secretaria de Cultura.

Apesar de Aloísio Magalhães ter proposto a associação de um conceito “antropológico” de cultura⁶⁰ às ações de uma política para o patrimônio, com o ideal de abarcar a diversidade cultural, religiosa e étnica no Brasil, a sua morte prematura em 1982 e a crise institucional da cultura no Governo de Collor de Mello representaram um retrocesso para o órgão, contribuindo para o predomínio de uma política que protege vestígios e fragmentos do passado como fonte privilegiada para a construção de uma identidade nacional. Como situa Regina Abreu (2007, p. 271 *apud* LIMA FILHO *et al*, 2007), historicamente, a atuação do IPHAN – desde o SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico Artístico e Nacional), fundado em 1937 – ficou fortemente associada, em primeiro lugar a objetos de todo tipo, ou seja, à cultura material; em segundo lugar, à valorização do passado; e, em terceiro lugar, ao tema do nacional. Segundo a autora, “o grande saldo da política [do IPHAN] foi a objetificação da idéia de nação. Somos um país,

⁶⁰ Para Aloísio Magalhães, existiram diversos passados, tantos passados quantos os diferentes grupos sociais, étnicos e religiosos existentes na sociedade brasileira. Para ele, a identidade cultural brasileira ainda estava em processo de formação. O passado devia ser considerado, mas na medida em que tornava possível a continuidade deste processo. Nesta perspectiva, foi criada a Fundação Pró-Memória, para abranger novos elementos da diversidade cultural e que deveria reunir três áreas Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Centro Nacional de Referências Culturais e Programa das Cidades Históricas.

porque temos história, e esta história está documentada em monumentos, prédios, objetos, coisas” (ABREU, 2007, p. 272 *apud* LIMA FILHO *et al*, 2007).

As ações da SECMA no que se refere ao patrimônio cultural delimitam-se também pelas noções de *cultura material* (monumentos e prédios principalmente), *passado* e a temática do *nacional*. A própria organização e escolha das nomenclaturas para a área revelam esta tendência (Ver Quadro 1).

O setor responsável pelo patrimônio foi intitulado Coordenadoria do Patrimônio Cultural, cabendo a ela “programar, acompanhar, coordenar e avaliar a execução das atividades do Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Maranhão, do Departamento de Projetos Especiais e de outras atividades relativas ao desenvolvimento do Patrimônio Cultural” (SECMA, 1997, p. 28). Por sua vez, as atividades dos departamentos supervisionados pela Coordenadoria de Patrimônio Cultural são limitadas somente a bens materiais: ao Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico (DPHAP-MA) cabe a “difusão, *proteção e preservação* dos *bens culturais tombados* pelo Governo do Estado do Maranhão” (SECMA, 1997, p. 30, grifos meus). Ressalto que as ações deste departamento são voltadas para “bens culturais tombados”, ou seja, para bens materiais, já que os bens culturais intangíveis ou imateriais não são passíveis de tombamento, mas de registro. Já o Departamento de Projetos Especiais (DPE) foi responsável pela implantação do Programa de Preservação do Centro Histórico de São Luís, “compatibilizando as ações dos diversos segmentos da Administração Pública, envolvidos nas obras, fiscalização e planejamento urbano da área do Reviver” (SECMA, 1996, p. 26).

A gestão cultural do Governo de Roseana Sarney priorizou alguns setores em detrimento de outros. A efetivação das ações revela a cultura política desse Estado. Por isso, organizei um quadro (Ver Quadro 1) com a origem dos recursos e o volume de atividades realizadas (ou não realizadas) em cada setor da SECMA, a partir dos Relatórios de Atividades do órgão. Os valores aplicados em cada setor e coordenadoria não estão especificados nos documentos, mas pude ter uma noção dos setores/coordenadorias que foram privilegiados e que ações demandaram mais atenção do Estado nessa gestão.

Quadro 1 – Execução das atividades da SECMA por setor (1995-1997):

SECMA – 1995			
Projetos	Atividades	Ações municipais	Coordenadorias de:
Ampliação dos espaços de apresentações de espetáculos	Plano de Apoio à produção Cultural	Imperatriz: co-patrocínio 1º Concurso Literário 3ª Idade	Patrimônio Cultural
Escola de Artes Cênicas	Plano Editorial	Paço Do Lumiar: co- patrocínio Bumba-Meu-Boi Mirim	Ação e Difusão Cultural
Estaleiro Escola do Maranhão	Plano Fonográfico	Rosário: co-patrocínio 19º Encontro Nacional de Folguedos	Memória e Documentação
Revitalização patrimônio Histórico e Ambiental Urbano de São Luis – Projeto Reviver	Programa de Ações integradas	São Luís: co-patrocínio a 32 grupos folclóricos	Museus
Revitalização do Patrimônio Histórico e Ambiental de Alcântara	Capacitação de Recursos Humanos	Tuntum: co-patrocínio a Associação Folclórica Tuntum Bumba-meu-boi	----
Implantação centro de memória e documentação afro-maranhense	----	----	----
Programa Centro Cultural da Praia Grande	----	----	----
Pesquisas arqueológicas	----	----	----
Pesquisa e tombamento da coleção de gravuras Arthur Azevedo	----	----	----
SECMA – 1996			
Projeto	Atividades	Projetos do Mecenato	Coordenadorias de:
Coleção gravuras de Arthur Azevedo	Implementação das atividades da Coordenadoria do Patrimônio Cultural	Festival da Canção Popular Do Maranhão	Patrimônio Cultural
----	Dinamização da Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural	Construção de Espaço cultural da Igreja de São José de Ribamar	Ação e Difusão Cultural
----	Desenvolvimento e Apoio à Produção cultural	Recuperação do Palácio dos Leões	Memória e Documentação
----	Dinamização da Coordenadoria de Memória e Documentação	Início do Museu do Ex-Voto de São José de Ribamar	Museus
----	Dinamização da Coordenadoria de Museus	Programa: Valorização à música produzida no MA	Municipalização da cultura
----	Dinamização da Coordenadoria de Municipalização da cultura	Editoração da memória cultural maranhense	----
SECMA – 1997			
Projeto	Atividades	Projetos do Mecenato	Coordenadorias de
Coleção Gravuras de Arthur Azevedo	Implementação das atividades da Coordenadoria do Patrimônio Cultural	Recuperação Igreja da Sé	Patrimônio Cultural
----	Dinamização da Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural	Reconstrução da cobertura do Palácio dos Leões	Ação e Difusão Cultural
----	Desenvolvimento e Apoio à Produção cultural	Festejos juninos no Maranhão – Promoção, Difusão e Registro	Memória e Documentação
----	Preservação do Patrimônio Cultural do MA	Fundações e estrutura do museu de Ex-voto São José de Ribamar	Museus
----	Dinamização da Coordenadoria de Memória e Documentação	Programa: Valorização à música produzida no MA	Municipalização da cultura
----	Dinamização da Coordenadoria de Museus	Editoração da memória cultural maranhense	----
----	Dinamização da Coordenadoria de Municipalização da cultura	Estruturação museal do CCPDVF	

Fonte: Observação dos Relatórios de Atividades da SECMA

Legenda:

- Executado, com recursos do orçamento
- Executado, com recursos do orçamento, convênios e/ou mecenato
- Precariamente executado (recursos do orçamento reduzidos)
- Por conta dos órgãos, através de convênios e mecenato.
- Por conta dos órgãos: receita própria (recurso orçamentário não liberado)
- Não executado por falta de recursos

Quando algum setor executa ações com recursos provenientes do Tesouro Estadual, previstos no orçamento, isto quer dizer que a Coordenadoria/Programa/Atividade teve os recursos programados para o ano liberados pelo Orçamento Estadual (Tesouro Estadual), ou pelo menos, parcialmente liberados, devido à redução dos recursos destinados àquele fim. No entanto, o setor pode ser beneficiado tanto pelo Tesouro Estadual como por outras fontes: os convênios, que o Estado realiza com o Ministério da Cultura (MinC); ou ainda, a captação de recursos junto a empresas privadas através da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Mecenato). Se a receita resultar da fonte estadual e dos convênios/Mecenato, há uma alocação de recursos, complementando ou até ultrapassando o orçamento previsto. Caso seja proveniente somente de convênios ou do Mecenato, geralmente ela corresponde ao valor proposto na assinatura do convênio ou no projeto, com ou sem contrapartida do Tesouro Estadual. Mas esses valores não foram mencionados nos Relatórios. Quando uma ação é realizada apenas com a receita dos órgãos que compõem as coordenadorias, isto quer dizer que ela não teve os recursos orçamentários previstos liberados pelo Governo. Assim, a coordenadoria tem que restringir suas atividades aos serviços próprios dos órgãos executores, por exemplo, a Biblioteca que atende aos usuários, mas não tem recursos financeiros para promover projetos/eventos que demandem despesas extras. E finalmente, há aquelas atividades que não são executadas porque não recebem recursos de fonte alguma.

Percebi que uma cultura identificada com o patrimônio material ganhou atenção especial do Governo nesse período. A Coordenadoria de Patrimônio Cultural foi a única que teve recursos do orçamento garantidos pelo orçamento estadual para o exercício de 1995, centrando suas ações na infra-estrutura do Bairro Praia Grande. Dentre as principais ações realizadas pelos departamentos desta coordenadoria, destaco: acompanhamento de 168 obras, reforma de diversos prédios e levantamento físico de 31 prédios em ruínas na área de tombamento estadual, recuperação de praças (da Seresta, Reviver, Criança e Folclore), publicação de cartilha sobre a importância da preservação do patrimônio cultural de São Luís (financiada pelo Ministério da Cultura da Espanha). As Coordenadorias de “Ação e Difusão Cultural”, de “Memória e Documentação”⁶¹ e de

⁶¹ A Coordenadoria definida pela SECMA como: “órgão diretamente subordinado à Subsecretaria de Estado, [a ele] compete programar, coordenar, acompanhar e avaliar a execução das atividades do Arquivo Público do Estado do Maranhão, da Biblioteca Pública Benedito Leite, da Casa de Cultura Josué Montello e outras atividades na área de preservação e divulgação do patrimônio arquivístico, bibliográfico e museológico da cultura maranhense” (SECMA, 1997, p. 25).

“Museus”⁶², apesar de estarem incluídas no orçamento, não tiveram os recursos liberados pelo Governo. No entanto, a Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural, “à qual compete programar e avaliar a execução dos órgãos ela subordinados” (SECMA, 1997, p. 16): Centro de Criatividade Odylo Costa filho, Escola de Música do Estado, Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, Espaço Cultural João do Vale e Teatro Arthur Azevedo geralmente se destaca, em relação às outras duas, em volume de atividades e de recursos.

Nesse mesmo ano, o setor de projetos teve 9 propostas. Destas, duas ligadas ao patrimônio foram parcialmente executadas – “Ampliação dos espaços de apresentações de espetáculos” e “Revitalização do Patrimônio Histórico e Ambiental Urbano de São Luís (Projeto Reviver)” – e um projeto foi plenamente realizado com recursos do orçamento – o programa “Centro Cultural da Praia Grande”, criado para “promover a difusão do conjunto dos bens culturais, nas suas diversas formas de produção e preservação da memória cultural maranhense” (SECMA, 1995, p. 6). Dos outros seis projetos de 1995, apenas a “Coleção de gravuras Arthur Azevedo” foi possibilitada, através de recursos do orçamento. “Em virtude da escassez de recursos com que se defrontou a SECMA e pela não liberação de recursos (...) não foi possível realizar nenhuma meta prevista para 1995” (SECMA, 1995, p. 6) em relação aos demais projetos. Uma observação que deve ser feita é em relação ao Plano de Apoio à Produção Cultural, que beneficiou “32 produtores culturais e grupos folclóricos da capital e 05 do interior, abrangendo montagem de espetáculos de dança e teatro, oficinas, festas religiosas, festivais, exposições, concursos etc” (SECMA, 1995, p. 8).

Em 1996, a receita estadual da SECMA foi orçada em R\$ 2.812.704,00, mas apenas foi repassado para a Secretaria o montante de R\$ 451.114,95, ou seja, 16% do valor programado. Por isso, outras fontes de financiamento entraram em cena. Como destaca o Relatório de Atividades referente a esse exercício financeiro:

Ressalva-se como grande mérito da Secretaria, a alternativa criada com a assinatura de 5 convênios com o Ministério da Cultura (...). A captação destes recursos foi fundamental para no sentido de dar maior dinâmica às ações da SECMA. Não podemos deixar de chamar a atenção sobre o papel exercido pela SECMA na área do Projeto MECENATO (Lei de Incentivo à cultura), servindo de elo entre associações civis do meio artístico-cultural e o empresariado, que permitiu o alongamento das ações na área da cultura, onde [sic] foi possível promover eventos como o *Festival da Canção Popular do Maranhão* e o *Apoio à cultura popular do Maranhão*, bem como prosseguir nas *obras de Recuperação*

⁶² Definida pela SECMA como: “órgão diretamente subordinado à Subsecretaria de Estado, [a ele] compete programar, coordenar, acompanhar e avaliar a execução das atividades do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, do Museu Histórico de Alcântara e outras atividades necessárias ao desenvolvimento e à preservação da memória cultural maranhense” (SECMA, 1997, p.31).

da Igreja da Sé, de Reforma do Palácio dos Leões e dar início à Edificação do Museu de Ex-voto de São José de Ribamar (SECMA, 1996, p. 6).

Dadas as restrições orçamentárias para a cultura, a SECMA dá início a uma série de convênios com Ministério da Cultura (MinC) e ainda institui como novas estratégias os “Projetos do Mecenato sob a interveniência da SECMA” (SECMA, 1996, p. 13). Desse modo, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91) que instituiu, como vimos no capítulo anterior, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) surge uma nova política de financiamento para área cultural. Através do PRONAC, o Governo Federal promove dois mecanismos de apoio: o FNC – Fundo Nacional de Cultura, que apóia a fundo perdido projetos culturais apresentados por entidades públicas e privadas sem fins lucrativos de natureza cultural; e o Mecenato que, segundo a Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura do MINC, constitui “o investimento em projetos culturais, mediante doações, patrocínios, ou contribuições ao Fundo Nacional de Cultura, com a possibilidade de abatimento no Imposto de Renda devido do contribuinte investidor” (<www.cultura.gov.br>).

Em 1996, os projetos do Mecenato propostos pela SECMA tiveram recursos oriundos da renúncia fiscal das empresas TELEBRÁS, CORREIOS, GUARANÁ JESUS, EMBRATUR tendo a SECMA como a captadora. A partir daí, surgem novos atores no campo em análise, como o MinC e grandes empresas nacionais, que ampliam o campo e impulsionam novas relações com a esfera cultural.

Com o mecanismo do Mecenato, o Estado transfere boa parte do seu poder de decisão para a iniciativa privada. Trata-se de uma política de Estado Mínimo, mais voltada para as leis de mercado.

O Governo de Roseana Sarney situa-se nesse contexto, sob a presidência de Fernando Henrique Cardoso, tendo Francisco Weffort como Ministro da Cultura. De acordo com Lia Calabre (2007, p. 95 apud RUBIM, 2007), a gestão do Ministro Weffort “foi o momento da consagração desse novo modelo”, transferindo “para a iniciativa privada, através da lei de incentivo, o poder de decisão sobre o que deveria ou não receber recursos públicos incentivados”. A autora continua a análise:

Ao longo da gestão Weffort, a Lei Rouanet se tornou um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras. A Lei foi sofrendo algumas alterações que foram subvertendo o projeto inicial de conseguir a parceria da iniciativa privada em investimentos na área da cultura. As alterações ampliaram um mecanismo de exceção, o do abatimento de 100% do capital investido pelo patrocinador. (...) isso significa que o capital investido pela empresas, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago como impostos. (CALABRE, 2007, p. 95 apud RUBIM, 2007).

O que se observa é que o Estado passa a abdicar de investir dinheiro em políticas culturais, deixando isto cada vez mais a cargo da iniciativa privada. Sobre essa prática comenta Rubim (2007, p. 25):

A combinação entre escassez de recursos estatais e a afinidade desta lógica de financiamento com os imaginários neoliberais então vivenciados no mundo e no país, fez que boa parcela dos criadores e produtores culturais passe a identificar política de financiamento, e pior, políticas culturais tão somente com as leis de incentivo.

No Governo de Roseana Sarney, a iniciativa privada não foi tão visibilizada quanto o próprio Estado, já que este passou a ser o maior captador de recursos através de atores como a SECMA, intitulado-se o grande mecenas da cultura ao aplicar a verba arrecadada em obras e eventos ou ao repassá-la a artistas, produtores culturais e organizações não-governamentais. Os atores culturais receberam o financiamento diretamente do Estado e não das empresas privadas. Logo, a quem atribuiriam e retribuiriam a *dádiva* (MAUSS, 2001) recebida? Às empresas ou ao Estado?

O dinheiro captado pela SECMA junto a essas novas fontes teve como estímulo uma noção de patrimônio, responsável pela concentração das ações no âmbito do “patrimônio arquitetônico” e na “cultura popular”, que se configuraram também como as principais justificativas da proposta de inclusão do Centro Histórico de São Luís no livro do tomo do Patrimônio Mundial da UNESCO. Em maio de 1996, a Governadora Roseana Sarney entregou pessoalmente ao Diretor Geral da UNESCO, Frederico Mayor, em Paris, a proposta de homologação de São Luís como Patrimônio Cultural da Humanidade⁶³.

Assim, dos seis grandes projetos executados em 1996 pela SECMA, três foram relacionados a essa noção de patrimônio (Recuperação do Palácio dos Leões, Construção de Espaço cultural da Igreja de São José de Ribamar e Início do Museu do Ex-Voto de São José de Ribamar) e três ligados à produção cultural (Festival da Canção Popular do Maranhão, Valorização à música produzida no MA e Editoração da memória cultural

⁶³ Para elaborar o documento foi nomeada pela governadora uma equipe nacional e internacional de pesquisadores, intelectuais e consultores: Edson Fogaça, Rafael Moreira, Jean Pierre Halevy, Glauco Campelo, Sílvia Lea, Alessandro Candeas, Eliézer Moreira, Phelipe Andrés, Ronald Almeida, Frederico Burnnet e Zelinda Lima. E como consultores: Dora Alcântara, Pedro Alcântara, Danilo Rocha, Carlos Lima, Mário Meireles e Albanir Ramos. Esta equipe elaborou um minucioso relatório e um vasto dossiê fotográfico que foi apresentado ao Conselho Internacional de Monumentos e Sítios Históricos - ICOMO, órgão a ligado a UNESCO. Ver mais em: PEREIRA, Lana Lourdes. Praia Grande: uma história de resistência. Monografia. São Luís: UEMA, 1997.

maranhense⁶⁴). O “Apoio à Cultura Popular do Maranhão” citado no discurso inscreve-se na estratégia de “Desenvolvimento e Apoio à Produção Cultural”, criada “com o objetivo de incentivar as manifestações de cultura popular, produção musical, manter atividades artístico-culturais da Praia Grande e bairros da Ilha de São Luís e do Estado” (SECMA, 1996, p.10). Aqui se percebe que a noção de produção cultural da Secretaria refere-se à produção de uma cultura considerada popular.

Também é interessante notar que as coordenadorias que tiveram a receita incrementada por meio de convênios ou do Mecenato foram a de Patrimônio Cultural, que através de seus departamentos realizou principalmente perícia técnica, orçamento e acompanhamento de obras na área da Praia Grande⁶⁵; e Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural, que promoveu eventos nas áreas de atuação dos seus órgãos subordinados, destacando-se nesse contexto, o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF); e depois, o Centro de Criatividade Odylo Costa filho (CCOCf), únicos órgãos da coordenadoria que tiveram um adicional em suas receitas através da “Dinamização da Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural”.

Este mecanismo possibilitou: a) 16 eventos ligados à “cultura popular” do CCPDVF (Semana da Cultura Popular, apoios financeiros a grupos culturais, lançamento de boletim da CMF e de livros, exposições, registros sobre “cultura popular”, eventos ligados a festas populares, etc.); b) 4 atividades do CCOCf (cursos, exibição de filmes, azulejaria e reforma das instalações). O setor de Memória e Documentação recebeu apoio através da estratégia de dinamização, somente no final do ano e, mesmo assim, em virtude dos convênios celebrados com o MinC, para a reforma e informatização da Biblioteca Pública Benedito Leite e do Arquivo Público do Estado. Note-se que as edificações dos referidos órgãos são prédios históricos. Logo, o investimento neste setor, está aliado ao interesse de restaurar o patrimônio arquitetônico. A coordenadoria de Museus⁶⁶ não foi

⁶⁴ “Valorização à Música Produzida no MA”, caracterizou-se pela gravação de CDs de artistas maranhenses. E a “Editoração da memória cultural maranhense”, pela edição de livros do Plano editorial de 1995.

⁶⁵ Em 1996, o DPE realizou: 1) levantamento dos principais problemas existentes na Praia Grande; 2) Execução dos orçamentos da Escola de Música do Estado; 3) Anteprojeto de Reforma do Teatro João do Vale; 4) Serviços de levantamento de desenhos da Igreja da Sé; 5) Apoio a feiras culturais com fornecimento de fotos e painéis. O DPHAP-MA executou: 1) acompanhamento de 118 obras, com expedição de 138 notificações a proprietários irregulares; 2) Emissão de 118 pareceres; 3) Elaboração de planilhas das obras de restauração da Igreja de Santana, sede do DPHAP-MA e Laborarte; 4) Laudos de vistoria para isenção de IPTU; 5) Planejamento plurianual para algumas obras de restauração; 6) Laudos periciais; Levantamento de 3 salas no Projeto Reviver (Salão de Informações Turísticas); 7) Levantamento das ruínas do Centro Histórico; 8) Distribuição de exemplares do livro “Bens Tombados no MA”; etc.

⁶⁶ O Relatório de 1996 afirma que nenhum recurso foi liberado para a SECMA para a dinamização desta coordenadoria, registrando que o Museu Histórico e Artístico do Maranhão esteve fechado. No entanto, relata

abrangida pela “dinamização”, que também não chegou à recém-criada coordenadoria de Municipalização da Cultura, cujo objetivo era descentralizar as ações estatais no âmbito da cultura, tendo como órgãos os “Núcleos Regionais de Cultura, responsáveis pela implementação das ações culturais nos municípios maranhenses” (SECMA, 1996, p. 12).

Em 1997, a receita da SECMA foi maior que nos dois anos anteriores. Neste exercício financeiro, contou com recursos do Tesouro Estadual, que não foram discriminados⁶⁷; com financiamentos do Governo Federal, na ordem de R\$ 3.829.651,38, através de nove convênios com o MinC e cinco avenças assinadas com Fundo Nacional de Cultura; e ainda, com recursos da renúncia fiscal, cujos valores não foram revelados nos Relatórios. Mas, como informa a propaganda institucional abaixo, do dia 08 de setembro de 1997, data de aniversário de São Luís, o Governo afirma investir R\$ 20 milhões na recuperação do patrimônio histórico da cidade, não divulgando as diversas fontes de origem desses recursos.

Figura 3 – Anúncio publicitário do Governo do Estado



Fonte: O Estado do Maranhão (08/09/1997)

que foi celebrado convênio entre Governo Federal e Estadual “com o fim de recuperar tão importante casa de cultura”, ficando o convênio a cargo da Secretaria de Estado de Infra-estrutura.

⁶⁷ A única menção sobre valores de repasse do Tesouro Estadual em 1997 é referente às atividades-meio, ou seja, custeio (pagamento de folha, serviços de manutenção) e foi de R\$ 20 mil mensais, o que foi “insuficiente para arcar com as despesas de mais de 2 dezenas de unidades físicas” (SECMA, 1997, p. 6).

A estratégia de implementar a infra-estrutura do bairro, traduzida no “Projeto Viva Madre Deus”, está associada a uma suposta “valorização da cultura popular”, já que esta área é conhecida como um bairro que reúne diversas manifestações das culturas populares em São Luís. A reforma da Madre Deus (“Projeto Viva Madre Deus”) faz, portanto, parte do projeto político de Roseana Sarney de transformar São Luís em Patrimônio da Humanidade.

Figura 4 – “Viva Madre Deus”: *teatro* de materialização do poder



Teresa Sarney (cunhada da governadora), Roseana Sarney (com chapéu de bumba-boi), ao lado do Ministro da Cultura Francisco Weffort e sua esposa no Projeto Viva Madre Deus, em São Luís (MA): cenas de um *teatro*.

Fonte: O Estado do Maranhão, 29/06/1997.

Desta forma, um tipo de cultura considerada popular passou a ser beneficiada pelos mecanismos de fomento usados para a restauração do patrimônio arquitetônico e configurou-se neste momento como segundo maior foco de atuação da SECMA, não só através do “Viva Madre Deus”, como também através da Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural, especialmente a partir do programa “Desenvolvimento e apoio à produção cultural”.

Neste momento a SECMA assume um papel de “intercessora” da cultura maranhense junto ao MinC e à iniciativa privada, como se pode ver no seguinte discurso:

a SECMA tem servido de elo entre associações civis do meio artístico-cultural, o Ministério da Cultura e o empresariado, captando recursos para realizar projetos de relevância cultural como a continuação da reforma da cobertura do Palácio dos Leões, a revitalização do entorno da Igreja de São José de Ribamar, apoio à divulgação dos festejos juninos no Maranhão e reforma da Casa de Cultura Josué Montello, como exemplos notórios (SECMA, 1997, p. 7).

É evidente que os “projetos de relevância cultural” mencionados são na verdade aquilo que a Secretaria e o Estado consideraram relevante naquele momento. Nota-se, uma concentração dos projetos, mais uma vez, no setor do patrimônio arquitetônico (“cobertura do Palácio dos Leões, a revitalização do entorno da Igreja de São José de Ribamar, reforma da Casa de Cultura Josué Montello”). E também uma contínua atenção para com a “cultura popular” (“apoio à divulgação dos festejos juninos no Maranhão”).

As Coordenadorias de Patrimônio Cultural, Ação e Difusão Cultural e Memória e Documentação receberam recursos orçamentários do Tesouro Estadual. Mas duas destas coordenadorias foram destacadas pelo discurso oficial:

Cabe aqui grande destaque à atuação da Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural, através de suas unidades subordinativas, como o Centro de cultura popular Domingos Vieira Filho, responsável pela promoção de vários eventos artístico-culturais no decorrer do período findo. (...) À Coordenadoria do Patrimônio Cultural, responsável pela política de preservação do nosso valioso conjunto arquitetônico, coube a tarefa de estar a frente naquela [sic] que foi a grande conquista na área da cultura no ano de 1997: a homologação pela UNESCO, da cidade de São Luís como patrimônio mundial, coroando uma luta de mais de vinte anos (SECMA, 1997, p. 6, grifos meus).

Das sete atividades de “dinamização” da Secretaria, em 1997, duas não foram executadas, a de Museus e a de Municipalização da Cultura (repetindo o que havia ocorrido no ano anterior). Mas, foram efetivadas as seguintes:

A) “Dinamização da Coordenadoria de Memória e Documentação”, que promoveu a partir de 5 convênios com o Governo Federal (MinC): 1) Editorial Documenta Maranhão – 97, cujo conteúdo preserve a memória documental que serviu como defesa da cidade de São Luís como patrimônio da humanidade; 2) Resgate dos documentos históricos da Capitania do Maranhão, existentes no arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa;

B) “Dinamização da Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural”, que realizou: 1) Projeto Viva Madre Deus (arraial da Madre Deus incluindo decoração, sonorização, infra-estrutura, “154 apresentações de grupos folclóricos e 15 shows com artistas maranhenses”, feitos em quatro pontos do circuito); 2) Convênio com a União para a restauração e adaptação do Solar Santa Terezinha para sede da Escola de Música do Estado; 3) Convênio com o MinC para elaboração do Banco de Dados sobre o Patrimônio Histórico-Cultural do Estado do Maranhão para ser disponibilizado na Internet; 4) Convênio com a União, através do MinC para apoio à manutenção do Teatro Arthur Azevedo;

C) “Desenvolvimento e Apoio à Produção Cultural”, que desenvolveu as seguintes ações através do CCPDVF e da Comissão Maranhense de Folclore (CMF): 1) Convênio com a União para o “apoio e incentivo aos festejos juninos do Maranhão, através de apresentações de grupos folclóricos em diversos locais onde são montados arraiais, sendo executado pela CMF (...) envolvendo 214 grupos folclóricos, em 252 apresentações” (SECMA, 1997, p. 11); 2) Apoio aos arraiais da Vila Palmeira e da Praia Grande, liberando co-patrocínios a 28 grupos folclóricos;

D) “Implementação das atividades da Coordenadoria do Patrimônio Cultural”: o que pode ser observado no Relatório, devido à ausência da página que se refere a esta atividade, foi que esta contou com altos financiamentos do MinC (numa primeira fase, R\$ 543.114,00; numa segunda remessa, R\$ 875.336,53) e também do BID (Banco Interamericano do Desenvolvimento).

E) “Preservação do Patrimônio Cultural do Maranhão”: esta estratégia, criada em 1997, com a finalidade de garantir o Título de Patrimônio Mundial, recebeu recursos provenientes de dois convênios com a União, através do MinC: 1) Conclusão das obras de restauração do Museu Histórico e Artístico do Maranhão; 2) Conclusão das reformas da Igreja da Sé.

Como se pode constatar, grande parte das ações desenvolvidas na rubrica “dinamização das coordenadorias” estiveram atreladas à grande meta do Governo para a cultura em 1997: o Título de Patrimônio Mundial para São Luís, que se fundamentou pela presença do “maior conjunto arquitetônico de origem civil portuguesa” numa capital brasileira e “pela singularidade e relevância dos seus aspectos histórico-culturais” (SARNEY, PLANO MAIOR, 2000), como a própria Governadora destacou.

Durante a gestão de Eliézer Moreira Filho, na Secretaria de Cultura, a questão do Patrimônio esteve sempre presente na agenda do Estado. E o tratamento dispensado à cultura pelo Secretário é norteado por seu entendimento de cultura como sinônimo de erudição, uma “*cultura animi*”, como ressaltai anteriormente.

A proposta de inclusão do Centro Histórico de São Luís no livro do tomo do Patrimônio Mundial da UNESCO foi aprovada em 4 de dezembro de 1997. A partir daí, 220 hectares do centro histórico da cidade (bairro da Praia Grande e adjacências), abrangendo quatro mil imóveis com valor histórico-arquitetônico (construções do século XVIII e XIX), passaram a constituir Patrimônio Cultural da Humanidade.

O clima de euforia e a sensação de dever cumprido da SECMA permearam o Relatório de Atividades de 1997, ano da esperada homologação, como se pode depreender da citação de Aloísio Magalhães, ex-diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que abre o documento: “Não tem sentido a memória apenas para guardar o passado. (...) A tarefa da preservação do patrimônio cultural brasileiro, ao invés de ser uma tarefa de cuidar do passado, é essencialmente uma tarefa de refletir sobre o futuro” (SECMA, 1997, p.3).

A concessão desse título foi largamente utilizada como *marketing* político – e a temática do “novo”, recorrente nas campanhas e discursos desenvolvimentistas de José Sarney⁶⁸, foi reelaborada pela filha, para a construção de um novo e, ao mesmo tempo, antigo projeto para o Estado: o projeto “Maranhão de um novo tempo”, que talvez só seria possível com Roseana Sarney à frente do Governo. Neste contexto, o “novo” é sinônimo de “progresso” e “modernidade”. Como analisou Gonçalves (2006, p. 108):

[esses são capitais que] apontam uma pseudoclivagem política em relação a procedimentos de gestões anteriores, de ‘descontinuidade’ em relação a práticas anteriores, como afirmou Roseana Sarney Murad, na posição de governadora eleita em 1994: ‘A palavra de ordem é crescimento com modernização. Modernização de métodos administrativos, de tecnologias, de produção e de distribuição’.

Na esfera cultural, Roseana Sarney fortaleceu o projeto político “Um novo tempo” com o título de Patrimônio da Humanidade para São Luís. Em anúncio publicitário, o Governo divulgou “Um novo tempo na Madre Deus” (O Estado do Maranhão, 20/06/1997, p. 10), referindo-se ao “Projeto Viva Madre Deus”. A própria política cultural da SECMA foi definida no Relatório de 1997 como “uma bandeira desfraldada em prol de um novo tempo” (SECMA, 1997, p.6).

A mídia contribuiu para caracterizar o fato como obra, exclusiva, do Governo de Roseana Sarney: “Quando o resultado foi proclamado, encerrava-se um processo iniciado há menos de dois anos, quando, em Paris, a governadora formalizou a candidatura de São Luís à Lista do Patrimônio Mundial” (O Estado do Maranhão, 19/12/1997). O anúncio da homologação foi divulgado pelo jornal O Estado do Maranhão com uma matéria de capa cujo título foi uma fala da governadora: “Roseana: ‘agora é a vez de Alcântara’” e o subtítulo: “Governadora diz que iniciará gestão junto à UNESCO para tornar Alcântara Patrimônio da Humanidade”, acompanhada de uma foto de Roseana Sarney na cerimônia de homologação, em Nápolis, Itália.

⁶⁸ Cf. p. 37

No entanto, o processo que culminou no tombamento do centro histórico de São Luís pela UNESCO, em 1997, remonta a datas e fatos muito anteriores. Foi iniciado no Governo de João Castelo, na década de 70. Como informa Corrêa (2003, p. 123): “Deve-se levar em conta o fato de São Luís estar incluída no *Programa de Preservação das Cidades Históricas* do Ministério do planejamento, desde a década de 1970”. Além disso, o Centro Histórico de São Luís foi tombado por lei federal em 1955 e por lei estadual em 1986.

Somado a esses fatores, Corrêa destaca a criação da FUNC (Fundação de Cultura da Cidade) na administração municipal de São Luís por Jackson Lago, do PDT (1989-1992), como agente que teria contribuído a longo prazo para a aquisição do título. A FUNC teria sido criada para atender a população que exigia maiores investimentos da prefeitura na limpeza da cidade, na recuperação de prédios históricos e no apoio a manifestações populares.

Esse período coincide com o Governo de José Sarney na Presidência da República (1985-1990) e de Eptácio Cafeteira (1987-1990) no Estado do Maranhão. Nas três esferas do executivo foram realizadas obras de restauração histórica em São Luís, com verbas oriundas do recém-criado Ministério da Cultura e, também, da recém criada SECMA. Nessa época, portanto,

iniciou-se o maior projeto de restauração do qual se tem notícia na capital: o Projeto *Reviver*, administrado principalmente pela SECMA, quando o Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) – sob a direção do engenheiro Phelipe Andrés – coordenou os trabalhos de revitalização do Centro Histórico. A partir daí elaborou-se o pedido formal de inscrição de São Luís na lista da UNESCO, que em 1997 aprovou o processo e a capital maranhense recebeu esta inscrição internacional (CORRÊA, 2003, p. 123).

O “Projeto Reviver” substituiu o antigo “Projeto Praia Grande” (elaborado desde 1977 e cujo nome se refere ao bairro em que se concentra grande parte do centro histórico). A mudança de nome não significou apenas uma mudança na nomenclatura⁶⁹; revelou sim uma concepção preservacionista, associando a idéia de revitalização à recuperação de uma “identidade perdida”, de maneira nostálgica (CORRÊA, 2003, p.128).

Chamo a atenção ainda para o fato de que apesar de o tombamento ter se dado sobre uma área específica da cidade – o centro histórico de São Luís –, o discurso oficial e a mídia redimensionaram o título concedido e o ressemantizaram, ampliando sua

⁶⁹ “Quando da mudança do nome Projeto Praia Grande para Projeto Reviver, foi abandonada uma parte significativa dos referenciais teóricos do projeto, dificultando a plena revitalização da área e criando mesmo alguns problemas para sua conservação. O nome ‘Reviver’ nada tem a ver com aquele espaço da cidade que é consagrado pela tradição, no sentimento interiorizado em todos nós, como Praia Grande” (Jornal O Clarim, 1995:02 *apud* CORRÊA, 2003, p. 128).

abrangência. Nos discursos jornalísticos e oficiais, a cidade de São Luís como um todo se tornou patrimônio mundial. O que é expresso em manchetes como “São Luís – patrimônio cultural da humanidade” (Site oficial do Governo do Estado); “Casarões e Sobrados da Ilha Universal” (Jornal O Estado do Maranhão, 05.09.97); “São Luís é cidade do Mundo” (Jornal O Imparcial, 04.12.97); “São Luís, Patrimônio de Todos” (Jornal O Imparcial, 06.12.97); “Mundo se rende aos encantos de São Luís” (Jornal O Estado do Maranhão, 19.12.97); “São Luís da gente e do mundo” (Jornal O Estado do Maranhão, 19.12.97).

O discurso está relacionado, como diz Foucault (1995, p.52), a uma prática social. A categoria discurso indica a instância da linguagem enquanto prática interativa, modo de produção social e, portanto, *locus* de manifestação de ideologias, de conflitos e confrontos latentes nos agentes que dele fazem uso. É neste sentido, que tais discursos jornalísticos e oficiais contribuíram para que o episódio do tombamento fosse interpretado como uma conquista da Governadora para o povo do Maranhão, numa tentativa de identificação das ações do Estado com as ações da governante.

Como referi no capítulo anterior, a família Sarney é proprietária do jornal *O Estado do Maranhão*, o de maior circulação da região, e do principal sistema de rádio e televisão: o *Sistema Mirante* e o *Mirante Sat*, que recebem o sinal da Rede Globo. Os outros dois sistemas de TV mais representativos do Estado pertencem a correligionários ou aliados da família: um, a TV Difusora (que recebe o sinal do SBT), é do senador Edison Lobão; o outro, a TV Praia Grande (que recebe o sinal da Bandeirantes) pertence ao deputado Manuel Ribeiro, oito anos presidente da Assembléia Legislativa do Maranhão, durante os Governos de Roseana Sarney (1995-1998/1999-2002). Além disso, fazem parte do Sistema Mirante 19 emissoras de rádio (AM e FM).

A política, de modo diferente do que acontecia na modernidade, já não tem sua localização primordial no espaço nacional e nos Estados-nação – apesar de não poder subestimá-los, pois são instituições que se mantêm vigentes, ainda que relativizados –. Por isso, analisa Rubim (2003b), o lugar da política contemporânea deve ser pensado como perpassado por contrastes e tensões advindos de um momento histórico de transição, em que fluxos, interesses, demandas globais e nacionais se entrecruzam em disputa.

Diante dessas circunstâncias de tensões e de disputas pelo poder, acirradas pela proliferação de movimentos contra-hegemônicos e de novos centros de poder, entendo que haja um interesse dos políticos em se inserir nos meios de comunicação de massa, ou mesmo em controlá-los, porque a mídia se tornou, como observaram diversos autores

(BUCCI, 1996; CANCLINI, 1997; RUBIM, 2000), um espaço público privilegiado da contemporaneidade.

De acordo com Rubim (2003a), a política supõe sempre um conjunto de instituições, práticas, atores, capazes de produzir sua apresentação e sua representação visíveis na sociedade. A plasticidade desses regimes de visibilidade obriga a política a possuir uma dimensão estética, que não pode ser desconsiderada, em particular em uma sociedade na qual a visibilidade adquiriu tal relevância, como na contemporaneidade, através da nova dimensão pública de sociabilidade: a mídia.

Ao adquirir o estatuto de espaço público do contemporâneo, a mídia pode ser usada como centro produtor e reprodutor de poder simbólico e de ideologias, a favor de determinados grupos ou setores sociais, ora controlada por esses grupos ou ora motivada por interesses econômicos, já que os sistemas de comunicação, apesar de realizarem um serviço público, são antes empresas, que se mantêm através do lucro.

No Maranhão, a política interfere diretamente na produção midiática. Mesmo aquelas empresas que não são ligadas à família Sarney, acabam muitas vezes sendo influenciadas pelo poder econômico do Estado, já que este constitui a maior conta de anúncios publicitários do Maranhão. Os recursos financeiros dos jornais no Maranhão, por exemplo, provém, sobretudo, da publicidade e não das assinaturas/vendas dos exemplares, o que poderia garantir mais autonomia para a empresa jornalística e, conseqüentemente, mais qualidade/credibilidade da informação.

Sendo assim, há um terreno propício para que a mídia local seja um *locus* de controle – que não é total, nem exercido a todo momento, o que quer dizer que existem espaços a ser ocupados por outros grupos –. O agendamento das notícias nesses veículos de comunicação identifica-se, portanto, freqüentemente com os interesses de seus dirigentes ou patrocinadores.

Analisando algumas edições de jornais da época, percebi que os discursos oficiais e midiáticos convergiram para uma personificação/materialização do Estado ou, como teoriza Geertz (1997), uma *antropomorfização do poder*. Processo semelhante é definido por Bourdieu (1996, p. 83) como uma “alquimia da representação”:

através da qual o representante constitui o grupo que o constitui: o porta-voz dotado do poder pleno de falar e de agir em nome do grupo, falando sobre o grupo pela magia da palavra de ordem, é o substituto do grupo que existe somente por esta *procuração*. Grupo feito homem, ele personifica uma pessoa fictícia (...) ele recebe o direito de falar e de agir em nome do grupo, de ‘se tomar pelo’ grupo que ele encarna, de se identificar com a função à qual ele ‘se entrega

de corpo e alma', dando assim um corpo biológico a um corpo constituído. *Status est magistratus*, 'o Estado sou eu'.

O título de Patrimônio da Humanidade foi personificado por Roseana Sarney. Como se pode deduzir do seguinte trecho do Jornal *O Estado do Maranhão* (04/12/1997, p.6, grifos meus):

São Luís chegou onde [sic] a história determinou: nas mãos do mundo. Nasceu francesa, viveu holandesa e tornou-se lusitana; cresceu como uma síntese de várias culturas, o que a torna diferente, nada parecida com as demais cidades brasileiras. Agora é Patrimônio da Humanidade, título conquistado graças ao trabalho de todos os que a construíram ao longo dos séculos e à *determinação da governadora Roseana Sarney e sua equipe*.

E na fala da própria governadora, após a proclamação do título: “Estou muito emocionada e muito orgulhosa dessa conquista. Afinal, sou maranhense, nasci, estudei e vivo em São Luís, esta cidade que amo. São Luís passa a ser agora uma referência cultural para toda a humanidade”. (O Estado do Maranhão, 04/12/1997, p.8).

Além disso, o acontecimento⁷⁰ passa a ser divulgado como um presente para o povo, o que pode ser observado na fala do Secretário de Cultura, Eliézer Moreira:

Foi um esforço do governo que aí está. Devemos este patrimônio ao povo do Maranhão. É uma homenagem à cultura de São Luís, que tem no seu patrimônio arquitetônico uma das imagens mais fortes. Elogio a capacidade de articulação da governadora que entregou o dossiê pessoalmente em maio, na França junto com o presidente FHC. (O Estado do Maranhão 04/12/1997, p. 8).

Ou ainda, uma conquista do povo, como no artigo de José Chagas, publicado em *O Estado do Maranhão* (19/12/97):

(...) o reconhecimento de São Luís como patrimônio da humanidade *é uma vitória do passado e do presente de nosso povo*, com uma responsabilidade imensa que agora cabe a todos nós. Muitos lutaram por um futuro que hoje é passado e nós temos que honrar cada vez mais esse passado, para que tenhamos um futuro ainda melhor. (...) São Luís é hoje mais São Luís do que nunca. (...) *E feliz o governo que, com seu decidido empenho, marcou a culminância desse trabalho de tantas e tantas gerações, através dos séculos.*

Mas o patrimônio não reinou sozinho na agenda pública do Estado. Ele esteve aliado a uma “cultura popular maranhense”. Em 1997, ações voltadas para a “cultura popular” começaram a ser intensificadas pela SECMA e divulgadas na mídia nacional. Esse processo foi desencadeado a partir do projeto “Festejos juninos do Maranhão – promoção, difusão e registro”. Apesar da denominação, que sugere ações diversificadas de “promoção/difusão/registro”, trata-se na verdade da realização da “Campanha Publicitária

⁷⁰ De acordo com teóricos do Jornalismo (Nilson Lage, José Marques de Melo, Adriano Duarte Rodrigues, entre outros), o acontecimento jornalístico é um fato que virou notícia. Ou seja, um fato digno de nota, que merece publicização no discurso midiático devido a características como excepcionalidade, interesse público, singularidade e a relevância da personalidade.

para as Festas Juninas 1997, intitulada *Descubra essa Magia*⁷¹ (SECMA, 1997, p.14), que envolveu a Comissão Maranhense de Folclore (CMF), a SECMA, a Secretaria Extraordinária de Comunicação Social, a Empresa Maranhense de Turismo (MARATUR) e a VCR – Produções e Publicidade (SECMA, 1997, p. 14). Novos atores ampliam o campo em análise.

A campanha publicitária do Estado, que teve como principal alvo o mercado turístico, foi bancada com recursos provenientes do Mecenato (Lei de Incentivo), mecanismo de fomento criado para financiar *projetos culturais*. Como uma campanha publicitária do Estado pode ter sido aprovada como um projeto cultural? A resposta pode estar na parceria estabelecida entre a Comissão Maranhense de Folclore (CMF) e a SECMA. Composta por intelectuais, pesquisadores e folcloristas, a CMF foi responsável pela concepção deste e de muitos outros projetos da SECMA, fundamentando-se num “discurso científico”.

Assim, o discurso autorizado da CMF pode ter contribuído para legitimar as ações do Estado na esfera cultural. Como destaca Foucault (2001, p.13), em nossas sociedades a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; é ainda produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante de alguns aparelhos ligados à política ou à economia.

A Comissão é entendida aqui como uma dessas instituições que produzem discursos revestidos de cientificidade e que podem ser ajustados aos interesses estatais. O Estado patrocina a CMF em diversos aspectos: a sede da Comissão é um prédio estadual; os Boletins da CMF são geralmente publicados e lançados pelo CCPDVF; além disso, os livros dos intelectuais e pesquisadores que compõem a CMF são regularmente publicados pelo Estado e ainda, muitos integrantes da Comissão também são membros da SECMA, como é o caso da atual presidente da CMF, Maria Michol Carvalho, também diretora do Centro de Cultura Popular do Estado.

Esses “intelectuais-administrativos”, que podem ser entendidos como *intelectuais de corte* (GEERTZ, 1997) devido à proximidade com o poder público e o trânsito livre nas Universidades, tornaram-se uma espécie de porta-vozes oficiais (ou oficiosos?) da “cultura popular” no Maranhão. Seus textos são considerados “leituras

⁷¹ A referida campanha compreendeu a criação e veiculação de: a) 95 outdoors em 7 cidades (São Luís, Imperatriz, Belém, Parnaíba, Palmas, Teresina e Fortaleza); b) 1 anúncio de 1 página na Revista Veja (15 a 22 de junho) e na Revista Isto É (22 a 29 de junho); c) 1 filme de 30 segundos veiculado na Rede Globo em 5 praças (MA, Belém, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo) em horário de reconhecida audiência, de 20 a 24 de junho; d) confecção e distribuição de cartazes.

obrigatórias” para novos pesquisadores e estudiosos da cultura do Maranhão. Mas, qual a legitimidade dessa instituição e de seus membros enquanto tradutores ou porta-vozes das expressões culturais do Maranhão? Quem elegeu seus discursos como autorizados não foi o Estado? Então, pergunto-me até que ponto as pesquisas, análises e as próprias ações da CMF não esbarram numa autocensura de seus atores, por estarem vinculados ao Estado.

Outro ponto que discuto é a concepção “folclórica” – presente inclusive na denominação da Comissão – que permeia não só trabalhos da CMF como também acaba por orientar ações da SECMA. A tendência de “folclorizar”, ou seja, conceber os produtos culturais como exóticos, valoriza a tradição como presença necessária do passado (ORTIZ, 1985, p.70-71), considerando as inovações, as transformações da cultura como dessacralização da sabedoria popular. É uma forma conservadora de tratar a cultura, definida por Ulpiano Meneses como a tentativa de criar “museus vivos”, ou seja, de museificar o patrimônio cultural, atraindo visitantes pela *encenação* e *dramatização* da memória, através de ilusões:

(...) ao pretender anular distâncias com o passado, [essa tendência] acaba reduzindo-o a mero presente anacrônico: (...) um caso de “disneyficação” da história. Supor que se possa visitar o passado – um passado fetichizado e congelado, oferecido à visão, confundido com conhecimento – é postura confortavelmente anti-histórica e antipedagógica. (MENESES, 1999, p.18).

Interpreto essa concepção de cultura como tradicionalista/conservadora, que tenta “proteger” e “conservar” a tradição por meio de uma atitude passadista, de recusa das inovações; e, ao mesmo tempo, *estatista* (CANCLINI, 1983) na qual a gestão cultural do Estado confunde-se com a fabricação de identidades de um povo, ao reproduzir estruturas ideológicas e relações sociais que legitimam essa prática.

Nesta gestão cultural, o Estado pensou uma identidade maranhense vinculada à noção de patrimônio cultural. Mas o que realmente interessou foi o patrimônio arquitetônico – de origem européia, dos séculos XVIII e XIX – aliado a uma idéia de “cultura popular maranhense”. Assim, o Maranhão foi divulgado como uma mistura de “cultura erudita” (européia) e “cultura folclórica” (exótica). Um lugar “mágico a ser descoberto” pelo mundo, como sugeriu a campanha publicitária do Estado. As ações estatais de cultura convergiram para uma tendência que identificou o “patrimônio” com a preservação do próprio Estado, recorrendo ainda à origem étnica (“cultura popular”) para reforçar a afirmação nacional. Tais características são próprias da concepção *estatista* do nacional-popular classificada por Canclini (1983).

Ao conceber as transformações na cultura como “descaracterizações”, “modernizações”, “espetacularizações”, como ameaça ou algo necessariamente prejudicial, noto que essa concepção conservadora e estatista da cultura, presente nos Governos que aqui servem de campo empírico, acaba sendo tão extremista quanto a ótica mercadológica da cultura (cultura vista como produto, visando ao lucro), porque não admite que as dinâmicas sociais integrem o fenômeno cultural, ou seja, quer conservar a cultura livre das influências do mercado, do turismo, da tecnologia e da mídia (como se isso fosse possível). No entanto, não assume que o próprio Estado seja um ator que interfere nesse universo simbólico.

Tido como “agente responsável pela cultura tradicional” (SECMA, 1995, p. 4), o Estado é para aquele que protege, conserva, promove e divulga. Mas, ações do próprio Estado motivam aquilo que a sua gestão cultural afirma rejeitar. Por exemplo, a partir da formalização das relações entre os grupos culturais e o Poder Público, mediante pagamento oficial pelas apresentações, os atores culturais acabam modificando sua relação com a cultura. Outro exemplo, a inserção dessas manifestações num calendário oficial turístico e de festas contribui para a mercantilização desses bens como produtos turísticos. E nesse processo o Estado se utiliza dos mesmos suportes (mercado, turismo, tecnologia, mídia) para legitimar as ações destinadas à cultura segundo seus interesses. Em poucas palavras, essa concepção considera os atores culturais como incapazes de gerir a cultura, entre outros motivos, porque podem transformá-la, descaracterizá-la e, assim, prejudicá-la. Em contrapartida, atribuindo ao Estado o papel – exclusivo – de “agente responsável pela cultura tradicional” o discurso oficial tende a legitimar as ações estatais como indispensáveis à “preservação e difusão” dos bens culturais.

3.1 Oficializando a “cultura popular”

A verba proveniente da renúncia fiscal incrementou a Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural, que realizou diversas ações ligadas à cultura considerada popular, aquilo que o discurso oficial registra como “grupos folclóricos” (SECMA, 1997, p. 11). Através das rubricas “Dinamização da Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural” e “Desenvolvimento e Apoio à Produção Cultural”, a Coordenadoria forneceu recursos financeiros diretos a segmentos da “cultura popular”. O executor dos projetos foi o Centro

de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, em parceria com a Comissão Maranhense de Folclore, que realizava os repasses para os grupos e artistas culturais.

Entretanto, o dinheiro captado pelo Estado junto às grandes empresas (EMBRATUR, TELEBRÁS, etc), através da Lei Federal de Incentivo, foi repassado aos artistas e grupos culturais com a denominação de “co-patrocínio” do Estado, sendo omitida a procedência dos recursos.

Decididamente, o Estado assume a função de “*agente canalizador* da distribuição da renda cultural”. No entanto, mais do que simples “apoio” como prevê a denominação dada pela SECMA, a estratégia deu origem à instituição oficial do *cachê*⁷² na esfera cultural no Maranhão.

Assim, enquanto em governos anteriores, as brincadeiras aceitavam a cachaça e algum *agrado*⁷³ do padrinho como pagamento pelas apresentações, a partir do Governo de Roseana Sarney, esse sistema de apoio à “cultura popular” foi aperfeiçoado. Novos atores entraram em cena, alargando o campo de relações entre cultura e política.

O Estado passou a fazer parcerias com outras grandes empresas, como ALUMAR, CIA. VALE DO RIO DOCE, TELEMAR, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) para subsidiar o calendário oficial de festas.

Maria Michol de Carvalho, então diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho dos governos de Roseana Sarney confirma que esse sistema de apoio, no que se refere à “cultura popular”, era diferente em governos anteriores. Diz ela: “quando Dona Zelinda Lima era a chefe do antigo Departamento de Turismo, havia uma ajuda oficial para os grupos culturais, mas esse apoio se dava através da distribuição de paetês, plumas, veludo, canutilhos, ornamentos, enfim, material para a confecção das roupas e dos instrumentos” (CARVALHO, 2007, s.p.).

Juntamente com a institucionalização do *cachê*, outra estratégia é desenvolvida pelo Governo do Estado no campo político em análise, o *cadastro oficial*. Para receber os *cachês*, a manifestação cultural deve estar legalmente registrada enquanto personalidade jurídica. Então, em 1997, Roseana Sarney, através do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF) institui o *cadastro oficial*, ou seja, a

⁷² Termo utilizado por agentes da Secretaria de Estado da Cultura para designar o pagamento pecuniário oficial do Estado aos artistas e grupos culturais, a cada apresentação.

⁷³ Termo costumeiramente usado pelos brincantes para denominar a ajuda financeira que recebem geralmente dos padrinhos do Boi.

obrigatoriedade do registro jurídico das manifestações culturais populares em troca de *cachês* pelas apresentações festivas (São João, Carnaval, Natal, Reveillon e outros).

O CCPDVF é mais um ator relevante nesse processo de oficialização de uma cultura “para o Estado” e “do Estado”. Originado de uma fusão do antigo *Museu do Folclore e Arte Popular* e da *Biblioteca do Folclore*, criados em 1971, o órgão foi inaugurado em 1982, no Governo de Ivar Saldanha (apadrinhado político de José Sarney). O CCPDVF está subordinado à Secretaria de Estado da Cultura e tem como objetivo “preservar, documentar, apoiar, estimular e divulgar ações e atividades no campo da cultura popular maranhense” (SECMA, 1995,1996, 1997).

Mais do que um “banco de dados, em que consta o nome, o CPF, o endereço, os contatos dos grupos”, como informou Maria Michol de Carvalho, na prática, esse instrumento oficial sugere que os grupos culturais obtenham o registro jurídico, o CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica). Explica a superintendente:

Algumas [brincadeiras] ainda não são associações. Mas há uma necessidade. A partir de 1997, a Comissão Maranhense de Folclore é que repassou os recursos do Estado para os grupos que ainda não eram pessoas jurídicas. Mas a Comissão está se retirando desse processo, porque é muito desgastante. Cada um tem que ter a sua existência jurídica, porque para se receber dinheiro do Estado tem toda uma exigência burocrática. Realmente foi uma sugestão do Governo que houvesse uma organização das entidades... A sugestão para que os grupos culturais se tornassem associações foi do próprio Governo, desde o tempo da Maratur.

O cadastro das manifestações culturais, denominadas pelo CCPDVF, de “grupos folclóricos”, foi realizado através do “censo cultural”, definido por Michol Carvalho, como sendo uma pesquisa realizada por funcionários do CCPDVF que visa conhecer aspectos culturais, religiosos e legais dos grupos. Segundo ela, essa pesquisa foi baseada num questionário (Ver Anexo A) que aborda itens como “identificação, histórico, organização do grupo, apresentações, batismo e morte e relações do grupo com o poder público”. A identificação inclui o nome, a origem (bairro, povoado, cidade), o responsável e a quantidade de componentes. No que se refere à organização, o censo explora os aspectos legais, isto é, se o grupo é registrado como associação, se possui CNPJ, desde quando (data de criação), se tem sede, qual o nome da entidade e dos fundadores, se é ligado a alguma associação/entidade. Quando o assunto é funcionamento do grupo, devem ser descritas as apresentações, o ritual, o histórico. O aspecto que me chamou mais atenção no questionário, no entanto, diz respeito ao item “Outras informações consideradas importantes”, no qual geralmente é perguntado ao grupo, qual a relação deste com o poder

público (estado e município) e com a iniciativa privada, quanto cada grupo cobra por apresentação, se há exigências em seus contratos, entre outros.

As atividades de “cadastramento e recadastramento dos grupos folclóricos da capital e do interior do Maranhão” (SECMA, 1995, p.18) começaram em 1995. Em 1996, o Relatório da SECMA registra a participação de funcionários do CCPDVF:

no acompanhamento das atividades peculiares à dinâmica de funcionamento de Manifestações/Grupos de cultura popular Maranhense, tais como: Festa do Divino Espírito Santo, em Alcântara, na Casa das Minas, na Casa de Nagô, no bairro da Liberdade e em São José de Ribamar; 03 (três) grupos de Reisado em Caxias-MA; Bumba-meu-boi, nas etapas do seu tradicional Ciclo Anual de Festa (Ensaios, apresentações públicas e os encontros); Festejos juninos, com a verificação do tipo de programação promovida por arraiais/largos. (SECMA, 1996, p. 19)

Em 1997, o censo cultural concentrou-se na Festa do Divino Espírito Santo, “sendo desenvolvido o cadastramento/recadastramento de festas promovidas em São Luís e outros municípios, apoio financeiro, através de co-patrocínio a 47 festejos do Divino Espírito Santo” (SECMA, 1997, p.19). Nesse mesmo ano, o CCPDVF, através da Comissão Maranhense de Folclore, “co-patrocinou”, ou seja, pagou *cachês* a 154 apresentações de 65 “grupos folclóricos” cadastrados pela instituição no âmbito do Projeto “Viva Madre Deus”; a 214 “grupos folclóricos”, em 252 apresentações, no projeto de “Apoio e Incentivo dos Festejos Juninos”; a 28 grupos, no projeto de “Apoio aos Arraiais da Vila Palmeira e da Praia Grande”. A origem do dinheiro: renúncia fiscal das empresas, através da Lei Rouanet. No entanto, o Estado, materializado na personalidade Roseana Sarney, é que surge como doador das benesses.

Enquanto principal captador de recursos, o Estado se apropria de uma verba pública federal e impõe condições – formas de controle – para repassá-la aos agentes culturais, tornando-se, de forma estratégica, também o maior empresário da cultura local. Neste sentido, interpreto o cadastro como estratégia de controle das manifestações pelo Estado, aos moldes do que era realizado em outros momentos não-democráticos da política brasileira, já que os grupos culturais passam a adquirir um *status* atribuído pelo Estado, que implica em vantagens financeiras e na inclusão (ou exclusão) do grupo no circuito cultural oficial do Governo.

O cadastro *classifica e nomeia*⁷⁴ os atores culturais em categorias distintas. Sendo a *nomeação* um ato que institui e cria novas realidades (BOURDIEU, 1996a), o

⁷⁴ Sobre o ato de nomear, Bourdieu (1996a) diz que ele é ao mesmo tempo um ato de instituição e destituição fundado socialmente, através do qual um indivíduo, agindo em seu próprio nome ou em nome de um grupo,

cadastro institui novos significados e relações entre os atores. Como se observa na fala do cantor Humberto de Maracanã, sobre a instituição do cachê:

Ah... [no Governo] de Roseana. Antes disso não me lembro não de cachê. Antes cada um tinha que se virar mesmo pelo seu, não tinha um apoio direto pra todos os grupos do Governo. Antes de Roseana eu nem lembro qual era o apoio que tinha. Tinha um apoio assim, como eu falei, dona Zelinda dava um apoio financeiro pra ajudar em alguma coisa (...).

A oficialização do *cachê* representou um marco para os atores culturais, instituindo um “antes” e um “depois”, cujo referencial é a governadora Roseana Sarney (“Antes de Roseana eu nem lembro qual era o apoio que tinha”).

Desde o último cadastro realizado, em 2003, o discurso oficial classificou as “manifestações culturais do Maranhão” em 6 grandes categorias: “Danças, Festas, Carnaval, Religiosidade afro-maranhense, Lendas do Maranhão e Ciclo Natalino”.

Os representantes das culturas populares cadastrados como “grupos folclóricos” foram distribuídos nas seguintes modalidades⁷⁵:

- 1) Bumba-meu-boi (232 grupos)
- 2) Quadrilha (71 grupos)
- 3) Dança Portuguesa (71 grupos)
- 4) Blocos Alternativos (68 grupos)
- 5) Tambor de crioula (64 grupos)
- 6) Cacuriá (36 grupos)
- 7) Blocos Tradicionais (36 grupos)
- 8) Grupos Mirins (32 grupos)
- Coco (11 grupos)
- 9) Dança do Boiadeiro (27 grupos)
- 10) Danças Alternativas (22 grupos)
- 11) Blocos Organizados (21 grupos)
- 12) Grupos Natalinos (20 grupos)
- 13) Escolas de Samba (11 grupos)

quer transmitir a alguém o significado de que ele possui uma dada qualidade, querendo ao mesmo tempo cobrar um comportamento de seu interlocutor que corresponda a seu *status* social.

⁷⁵ Nesta classificação, expressões de caráter religioso como o Tambor-de-mina (tido como representante único do Grupo “Religiosidade afro-maranhense”) e a Festa do Divino (que, ao lado das Festas Juninas, compõe o grupo “Festas”) recebem o mesmo tratamento das manifestações de “cultura popular”. Classificações disponíveis no *site* da Superintendência de “cultura popular” do Maranhão. <<http://www.culturapopular.ma.gov.br/>> Acesso em: 19/10/2007. A relação com os nomes/locais das festas e dos grupos, em categorias, decorrente do último cadastro realizado pelo CCPDVF em 2003 está disponível no *site* <www.perfilcultural.com.br>.

- 14) Tribos de Índios (11 grupos)
- 15) Blocos Afros (9 grupos)
- 16) Danças (Baião Cruzado, Bambaê de Caixa, Chegança, Caroco, Fita, Lelê, Lili) (7 grupos)
- 17) Cordão (5 grupos)
- 18) Grupos Alternativos (5 grupos)

Como os grupos foram classificados desta maneira? Como foram produzidas essas categorias? Que critérios foram usados para distribuir os grupos? Pergunto-me, por exemplo, qual seria a diferença entre um “bloco alternativo”, “um bloco afro”, “um bloco tradicional” e um “bloco organizado”. Um “bloco afro” não pode ser tradicional, e vice-versa? Nem organizado? Nem alternativo? São questionamentos para os quais não encontrei resposta no decorrer da pesquisa. Fui informada por Michol Carvalho de que a classificação é realizada pelo CCPDVF, tendo a assessoria da Comissão Maranhense de Folclore.

Em cada modalidade há, ainda, uma espécie de hierarquização dos grupos para efeitos de pagamento de cachês pelo Estado. Por exemplo, no que se refere ao bumba-meu-boi, há uma classificação que distribui as brincadeiras em Grupos “A”, “B”, “C” e “D”. No Festejo Junino de 2004, para cada grupo de bumba-meu-boi tipo “A”, o Estado pagou um cachê de R\$ 2.200,00, por apresentação, sendo feito um contrato de 10 apresentações por período festivo, o que totalizava R\$ 22 mil no final da festa. Para aqueles do grupo “B”, o cachê foi de R\$ 1.400,00, por evento, com um contrato de 10 apresentações, somando R\$ 14 mil. Aos bois do grupo “C” destinou-se R\$ 1.400,00 por apresentação, com um contrato de no máximo 8 apresentações, podendo chegar assim a R\$ 11.200,00 por São João. E os bois da classe “D” receberam R\$ 1.400,00, por espetáculo, mas contratados apenas para 5 apresentações, somando R\$ 7 mil ao término do período junino.

Na prática essa hierarquização é resultado do trabalho de funcionários e estagiários do CCPDVF, que vão aos arraiais e terreiros para observar as dinâmicas de cada grupo, atentando para aspectos como “tradição, vestimentas, quantidade de brincantes, performance”, explica Michol Carvalho. A partir daí, as informações são colhidas para a organizar os grupos em classes. Não consegui entender como é que os critérios são aplicados para vincular um grupo a uma categoria. Pois, grupos como *Boizinho Barrica* (da *Cia. Barrica Teatro de Rua*) e *Boi Pirilampo*, considerados

“alternativos”⁷⁶ pela programação oficial do São João, fazem parte da categoria “A”, a mesma em que bois como o *Boi de Axixá* (orquestra) e *Boi de Maracanã* (matraca), considerados “tradicionais” estão incluídos.

As denominações atribuídas pela Secretaria aos grupos não dão conta de representar suas especificidades, o que acaba modificando a forma pela qual os grupos se reconhecem. Como informa Jandir Gonçalves, que é funcionário da Secretaria e conhecedor/pesquisador de diversas expressões culturais populares do Estado, tendo percorrido grande parte dos municípios maranhenses:

(...) Mesmo Caxias que tem 32 bois, o ritmo específico de lá tá em decadência. Se tu fores lá, vai pensar que é zabumba, mas não é esta nossa zabumba daqui. O próprio cadastro da Secretaria de Cultura enquadrou como zabumba, porque o funcionário não tem conhecimento, mas o boi não é de zabumba, é um ritmo próprio, específico só deles. Mas, já existe hoje lá Associação do Boi de Zabumba!

No exemplo acima, por ter sido nomeado pelo Estado como sotaque de zabumba, o grupo acabou registrando-se enquanto tal, já que o ato de impor uma definição legítima, por estar firmado em um poder, que é simbólico, acaba por produzir a existência daquilo que afirma (COELHO, 2002), criando novas realidades.

A exigência do *cadastro oficial* e o pagamento de *cachês*, entendidas como estratégias que exercem poder simbólico e instituem realidades, gera várias implicações na produção cultural no Maranhão. Uma delas é que a manifestação popular cadastrada – (*re*)nomeada, classificada e hierarquizada – reelabora sua existência, apreendendo e assumindo também outra interface, mais ligada ao mercado e ao mundo dos negócios. O peso do estatuto de pessoa jurídica desperta a sua vocação para organizar-se como empresa. Além disso, a hierarquização acaba gerando novas disputas entre os próprios grupos. O que antes acontecia por conta das históricas rivalidades entre os “batalhões”⁷⁷, agora começa a ser provocado também por uma ação estatal, que implica em vantagens financeiras. Os mais bem posicionados no campo estão na classe A. Estes lutam para manter esse status diferenciado e os outros lutam para conseguir um status melhor. Desde então, os grupos populares deixaram de ser apenas folguedos, deixaram de ser somente “brincadeiras”. Um exemplo é dado por Michol Carvalho, a coordenadora do processo de cadastramento:

⁷⁶ Os grupos considerados “alternativos” eram denominados “parafolclóricos” pelo CCPDVF. A mudança do nome deveu-se à insatisfação de alguns representantes desses grupos, que sentiam prejudicados com a denominação de parafolclóricos. (OLIVEIRA, 2003, p. 45).

⁷⁷ Também chamados de “rebanhos”, são denominações que os brincantes usam para se referir ao conjunto dos componentes do grupo de bumba-meu-boi.

(...) quando o cadastro começou, eram 22 grupos de tambor de crioula; no ano seguinte passou para 42, se não me engano, quase dobrou. E no outro ano já tinham 66 grupos. Aí, tem gente que chama isso de efervescência cultural. Não, gente, isso não é efervescência, porque em muitos desses casos são grupos chamados “3 em 1”: os mesmos aparelhos, os mesmos brincantes inscritos como se fossem dois, três grupos... Então, a gente deu uma parada, há quatro anos [desde 2003] que não se renova o cadastro. (...) Aí, eles me perguntam muito assim: “agora não se pode mais criar grupo?”. E eu respondo: me parece que criar um grupo não é só pra se apresentar na programação do Estado, mas para uma dinamização da brincadeira, por causa da tradição da sua família, de pessoas que vieram do interior...

Através do cadastro, o governo exerce maior controle sobre as manifestações populares, na medida em que recebendo uma remuneração financeira do Estado e identificadas através de um CNPJ, elas comportam-se como empresas prestadoras de serviços, dotadas de direitos e deveres para com o poder público. Isso porque a *nomeação* exige um comportamento daquele que *nomeia* e daquele que é *nomeado*. O *nomeado* adquire um algo mais, um novo estatuto e, por isso, não pode mais ser quem era antes, caso contrário, pode ser destituído do *mandato* que lhe foi conferido.

Por causa do compromisso assumido pelos grupos com a programação oficial do Estado e também pela demanda de mercado, que requer certa rapidez dos espetáculos para que haja maior rotatividade e maior consumo de bens culturais, os atores resignificaram as suas expressões culturais. Como explica Humberto do Maracanã, cantor do Boi:

A proporção que o auto foi desaparecendo, a relação com os personagens foi sumindo. Tem boi que não tem mais o auto. Todo ano a gente ensaia o auto e onde se tem uma oportunidade, a gente faz o auto. Mas com essa corrida danada de tempo pra não perder os contratos, fica difícil de fazer. Eu sugeri uma vez pro secretário nas apresentações que são pagas pelo Estado, onde tá a concentração maior de turistas que eles melhorassem mais o cachê, porque o auto demora um pouco, mas eles não puderam fazer nada, aí ficou tudo baseado mais no cantor. Aqui [no terreiro] tem apresentação com o auto do boi todo completinho no dia de São João. (...) Antes era assim, dependia dos contratos que a gente tinha na casa de fulano no bairro tal... mas hoje é assim, a gente tem que ir pra lá, pro Estado e Município pra sentar com a pessoa que coordena isso. ‘Olha, Maracanã tá pra tal lugar hoje e amanhã, só pra uma apresentação’. Quando é só uma apresentação por noite, a despesa é maior do que o que se vai ganhar. Às vezes acontece de ter 4, ter 5, aproximadamente são 40 apresentação na temporada do São João...

Nesse processo, cada vez mais, a manifestação cultural passa a ser percebida como produto/mercadoria pelos atores, que por sua vez resignificam a sua experiência enquanto integrante do fenômeno cultural passando também a *dançar* no folgado, que é diferente de somente *brincar* o folgado.

Para Marques (1999), os integrantes do fenômeno cultural passam a assumir duas atitudes diferenciadas: a de *brincar* e a de *dançar*. *Brincar* é ato de participar do fenômeno cultural por devoção, por gosto, por prazer; já *dançar* o folgado, dá-se por força de um compromisso oficial, um contrato do qual decorre dinheiro, prestígio e gera a obrigação de se apresentar bem. No caso do bumba-meu-boi, a autora argumenta:

[...] *o boi é prática* quando brinca por adoção-devoção, tirando da promessa empreendida a força e a energia necessária à sua participação. Por outro lado, *o boi é produto* quando dança por compromisso, quando o elemento artístico sobrepõe-se em função de ensaios, horários, cachês e despesas, responsabilidades necessárias à manutenção da empresa (MARQUES, 1999, p.198).

Tendo que cumprir horários e transportar os brincantes de um arraial para outro em curto espaço de tempo, os donos das brincadeiras reduziram ou adaptaram sua apresentação conforme a nova lógica, demandada pelas exigências do circuito oficial e do mercado, por isso Humberto fala na supressão do “auto” (narrativa dramatizada em que é desenvolvido o ritual mítico do bumba-boi) para apresentações contratadas pelo poder público. Os bumba-bois criaram um formato mais performático de apresentação, que os brincantes denominam de “meia-lua”. Nela, foi suprimido o auto ritualístico das apresentações ao público durante os festejos juninos, mas permanece nas toadas a seqüência da apresentação que compreende: o “guarnicê”, quando o amo do boi chama o grupo para começar a apresentação; o “lá vai”, aviso de que a brincadeira está se dirigindo ao local da apresentação; “a licença”, que é a permissão para que o grupo se apresente ao público; “a saudação”, quando são cantadas toadas de louvação ao dono da casa e ao boi; o “urrou”, momento que celebra a alegria de todos pelo restabelecimento do boi depois de ter sido sacrificado; e a “despedida”, quando a brincadeira é encerrada. A brincadeira completa, que inclui o auto, realiza-se, agora, geralmente nos “terreiros”, localizados na comunidade de origem da manifestação, como acontece com o Boi de Maracanã.

Carvalho (1995) analisa esses novos significados do Bumba-boi, como sendo resultantes das relações que o fenômeno desenvolve com o *mundo de casa* e o *mundo da rua*, o que estabeleceria, segundo a autora, a permanente relação entre a tradição e a modernidade no Bumba-meu-boi.

No entanto, questiono se essas oposições *brincar* x *dançar*; *boi prática* x *boi produto*; o boi de *casa* x o boi da *rua* dão conta, realmente, de entender como os agentes sentem, vivenciam e (re)interpretam a experiência cultural. Será que podemos pensar assim de forma tão dicotômica? Quando os membros do grupo *dançam* para a empresa, ao

mesmo tempo não estão *brincando* o folguedo? Penso que *dançar* e *brincar* são faces da mesma moeda. Ao nível do cotidiano não se podem separar tais experiências, pois elas se dissolvem no universo simbólico dos atores culturais como uma só experiência cultural. Lembrando Bhabha (1998, p.27), “o trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do *continuum* de passado e presente, mas o novo como ato insurgente de tradução cultural”. E a fronteira aqui não é o ponto onde algo termina, mas o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente. O que esse autor quer dizer é que as fronteiras não são limites, nem implicam separações, permitem, sim, um contato com o que estava no outro lado. Inspirada nisso, vejo que essas interfaces do fenômeno cultural não têm um início e um fim; nem onde uma começa é necessariamente onde termina a outra. Assim, o boi é *prática e produto*; é *de casa e da rua* não em momentos distintos, mas a um só tempo.

E a partir desses novos significados suscitados por ações políticas e mercadológicas, os atores culturais aprendem a acionar estratégias e discursos que lhes são convenientes. Surge, por exemplo, nas manifestações culturais a figura do *agenciador*, que assume o papel do captador de recursos e mediador da brincadeira junto à mídia. Há, portanto um alargamento do campo com a entrada desses atores, que se acomodam ao sistema de *dádivas*, no qual o *dom*⁷⁸ é ofertado, geralmente, pelo político.

Como explica Mauss (2003, p. 198): “Se o presente recebido, trocado, obriga, é que a coisa recebida não é inerte. Mesmo abandonado pelo doador, ela ainda conserva algo dele. Por ela, ele tem poder sobre o beneficiário, assim como por ela, sendo proprietário ele tem poder sobre o ladrão”. Todo ato de dar implica outros dois atos: receber e retribuir, pois aquele que oferta cria a expectativa de ser retribuído; aquele que recebe o *dom* sente-se na obrigação de retribuí-lo. Por isso, o *hau* gera sempre uma contraprestação em relação aos cachês, patrocínios, favores e apadrinhamentos.

Com suas palavras, o produtor cultural e agenciador do *Boi de Sonhos*, Robson Coral, explica a existência dessa prática de trocas: “No Maranhão, sem a influência política nada se consegue”. Ele admite a necessidade de apadrinhamentos políticos e favores que garantam o passe-livre do grupo cultural junto a órgãos públicos, a meios de comunicação

⁷⁸ O *dom* é a prestação, a coisa dada. Dar e receber implica não só em uma troca material, mas simbólica, na medida em que criamos expectativas em relação à dádiva e que esta pode ser interpretada de várias formas pelo destinatário. Marcel Mauss dedica ao *hau* (o “espírito da coisa dada”), uma resposta para a circulação de dons. Ao dar, dou sempre algo que é parte de mim mesmo. Ao aceitar, o recebedor aceita algo do doador. Ele deixa, ainda que momentaneamente, de ser um outro; a dádiva aproxima-os, torna-os mais semelhantes (MAUSS, 2003).

de massa e até mesmo a empresas privadas: “Hoje, a relação com políticos ou empresários é necessária para manter o boi. Não há como trabalhar de outro modo porque somente a comunidade não sustenta mais um grupo, como acontecia antigamente”.

Vê-se que agentes econômicos e políticos articulam novas formas de relacionamento com a cultura, muitas vezes, levando os fenômenos culturais a se apresentarem como espetáculos de massa. Como observa Carvalho (1995, p.73):

[...] o Bumba-boi passa a ser um produto de exportação maranhense. E, na condição de porta-voz, de veículo de difusão do Estado, o bumba precisa tornar-se um espetáculo digno de ser apreciado e aplaudido: bonito, rico, dinâmico para poder despertar o interesse, chamar a atenção e causar sucesso!

Nesse campo de relações os atores, que têm capitais diferenciados, movimentam-se, jogam e apostam suas fichas como podem. Aqueles que têm posições privilegiadas na esfera cultural – reconhecidos seja como líder de opinião da comunidade, como carismático ou mesmo como um bom artista – têm consciência do capital simbólico que adquirem e, ao mesmo tempo, da necessidade permanente de legitimá-lo. Nesta medida, adquirir o reconhecimento de outros agentes sociais pode ser uma estratégia válida nessa luta pela definição do mundo social. Como pude observar em pesquisa anterior:

(...) nas últimas duas eleições para a Câmara de Vereadores, vários candidatos ligados a manifestações culturais e religiosas foram eleitos. Pinto da Itamaraty (PTB), proprietário de uma das maiores radiolas de *reggae* do Maranhão, a radiola de *reggae Itamaraty*, elegeu-se em 2002 e foi reeleito em 2004 como o mais bem votado vereador de São Luís. O candidato Ferreirinha da Estrela do Som (PSL), dono de outra famosa radiola de *reggae* da capital, conseguiu tornar-se vereador em 2004. O babalorixá Sebastião do Coroado (PFL) exerceu dois mandatos como vereador (1996 e 2000). Outro caso ilustrativo é o do pai-de-santo Astro de Ogum (PPS), que eleito em 2004, é atual vereador de São Luís. (CARDOSO *apud* MARQUES, 2004).

Alguns grupos culturais utilizam-se dessa estratégia para angariar maior visibilidade social e midiática, para conseguir cachês mais altos e maior volume de contratos. Na prática, grande parte dos agentes culturais assimilou essa política de trocas com o poder público. O dom ofertado pelo político espera a contrapartida, que pode vir de diversos modos, desde a construção de uma boa imagem no meio cultural até o apoio político explícito por parte dos agentes culturais. A título de ilustração, cito o caso do *Bumba-meu-boi de Sonhos*⁷⁹, originariamente criado a partir de uma demanda política.

A criação do *Bumba-meu-boi de Sonhos*, da comunidade do São Cristóvão (bairro de São Luís) foi apoiada em 1995 pelo então candidato a vereador Chaguinha,

⁷⁹ Cf. CARDOSO, 2004.

morador daquele bairro. O produtor cultural Robson Coral relata como se deu o processo de organização da brincadeira:

Foi ele quem deu o primeiro impulso à manifestação, com a compra de roupas e ornamentos. Mas, em 1998, Chaguinha não se elegeu e deixou de apadrinhar o boi. Necessitando de um padrinho, o boi aceitou o auxílio de outro candidato a vereador... Foi aí que entrou o Albino Soeiro, que decidiu investir no boi achando que na área do São Cristóvão havia a necessidade de um movimento cultural.

O candidato a vereador Albino Soeiro passou a ser padrinho do grupo. Foi eleito em 2000 e padrinho da brincadeira até 2001. Segundo Robson Coral, foi a partir desse apoio que a manifestação começou a ganhar visibilidade e projeção na capital. Já, em 2003, o *Bumba-meu-Boi de Sonhos* foi apadrinhado pelo vice-governador do Estado, Jura Filho.

Marilena Chauí (2001, p.86) salienta que no Brasil a cultura política ainda é bastante alicerçada em práticas populistas, por isso, nem sempre os representados (cidadãos) se vêem como tal, nem tampouco têm consciência dessa representação:

(...) os representantes, embora eleitos, não são percebidos pelos representados como *seus* representantes e sim como representantes *do Estado* em face do povo, o qual se dirige aos representantes para solicitar favores ou obter privilégios. Justamente porque a prática democrática da representação não se realiza, a relação entre o representante e a população é de favor, clientela e tutela (grifos da autora).

Seja como consolidação do poder do governante ou como ato que instaura uma relação clientelista, o fato é que a institucionalização do *cachê* desencadeou o que Maria Michol de Carvalho chama de “esquema caça níquel”. Ela afirma: “a partir do momento em que houve um aumento dessa parte financeira, com os cachês, começa a se sentir que as pessoas passaram a criar grupos [culturais] de uma maneira muito descontrolada, interessadas no dinheiro”. A partir do instituto do *cadastro/cachê*, muitos foram os grupos de bumba-meu-boi, de tambor-de-crioula, de cacuriá, de quadrilhas que surgiram todos os anos para ser “fregueses dos cachês do Estado”. Segundo a assessora da Secretaria de Cultura, Kátia Portela, “realmente, muitos desses grupos são criados apenas para receber os cachês de determinado período festivo, depois da festa eles se desfazem”.

Embora Maria Michol admita que o pagamento de *cachês* tenha gerado esse “esquema caça-níquel” na cultura, a sua fala parece negar/retirar a responsabilidade do Estado nesse processo, atribuindo uma “culpa” ao mercado e aos atores culturais. Para ela, há uma “comercialização do bumba-meu-boi como um negócio rentável para muitos que o tomam como uma mercadoria turística” (CARVALHO, 2004, s.p.). Neste discurso, é como

se a ação estatal houvesse sido mal compreendida ou mal utilizada pelos atores, que se apropriaram indevidamente da “política cultural” do Estado.

3.2 O “patrimônio da humanidade” difundindo a “cultura popular”

Figura 5 – A cultura política dominante no Governo de Roseana Sarney



Fonte: O Estado do Maranhão (28/06/1997, p. 4).

A charge⁸⁰ acima sintetiza a gestão cultural do Governo de Roseana Sarney, liderada por Eliézer Moreira. Neste momento, há a fabricação de símbolos nacionais, elegendo o patrimônio arquitetônico (“São Luís: patrimônio da humanidade”) e as culturas populares (representada pelos desenhos dos bumba-meu-bois) como símbolos do Estado do Maranhão, como símbolos dos “maranhenses”. De acordo com a opinião do jornal, aos olhos do mundo, São Luís foi merecedora do título de patrimônio da humanidade, também devido a sua destacada “cultura popular”.

Muitas ações do Governo de Roseana Sarney recorreram ao passado histórico e à origem étnica para reforçar a afirmação do Estado. Como demonstrei em capítulo anterior, o “patrimônio” foi amplamente utilizado como elemento de nacionalidade no Brasil, identificando-se nação e Estado. A estratégia foi reproduzida no Maranhão pela Coordenadoria de Patrimônio Cultural, da SECMA. O tombamento do patrimônio

⁸⁰ A charge constitui um gênero jornalístico opinativo, em que o jornalista expressa, através de imagens (de forma irônica, cômica, lúdica etc) a opinião do veículo de comunicação.

arquitetônico de São Luís, que permitiu à cidade o título de “patrimônio mundial”, transformou a cidade de São Luís e o Bairro da Madre Deus (muito mais do que o próprio centro histórico tombado, através do “Projeto Viva Madre Deus” que aliou a reforma da infra-estrutura do bairro com a promoção de festas populares no local), em símbolos do Governo do Estado, “revitalizados” pela Governadora, como se pode notar em várias notícias de jornais. Por exemplo, a capa de O Estado do Maranhão traz estampado no dia 20 de junho de 1997 o título: “Madre Deus é revitalizada”, com o subtítulo: “Roseana entrega primeira etapa do projeto e inaugura arraial do bairro” e uma foto do bairro recém-reformado, colorido e enfeitado para o São João. A matéria mencionada na capa, entretanto, traz a seguinte ilustração:

Figura 6 - Roseana Sarney, nas obras do “Viva Madre Deus”: antropomorfização do Estado



Fonte: O Estado do Maranhão (20/06/1997, p. 1).

É a personificação do Estado, Roseana Sarney, e não a obra estatal, que é evidenciada na matéria, cujo título é: “Governadora entrega hoje 1ª etapa das obras”. O texto da notícia diz que o bairro é “oficializado pelo Governo Roseana Sarney como reduto da cultura maranhense”. O Bairro da Madre Deus torna-se então metáfora da cultura do Estado. A partir daí, os grupos culturais populares e alguns cantores representantes da MPM (Música Popular Maranhense) passaram a prestar serviços para o Estado com maior

regularidade, seguindo o calendário oficial de festas⁸¹, sendo remunerados através do *cachê*. E tal “cultura popular maranhense” passou a ser difundida em rede nacional, a fim de atrair turistas para a “cidade patrimônio”.

Essas e outras estratégias do Governo me levam a afirmar que a “cultura popular” foi utilizada pelo Estado servindo como um dos capitais para a aquisição do título de “patrimônio da humanidade” e, depois do título, divulgada como a “cultura patrimônio mundial”, ou seja, a cultura do Estado, “valorizada, difundida, revitalizada” pela Governadora juntamente com o patrimônio.

Até aqui, na análise dos Relatórios e dos discursos oficiais veiculados nos jornais, em momento algum percebi uma tentativa de diálogo do Estado com a sociedade. Esta, quando aludida no discurso, é mencionada como pólo passivo na formulação das políticas culturais (“é uma vitória do passado e do presente de nosso povo”, “devemos este patrimônio ao povo do Maranhão”). O problema nesta “política cultural” está em estabelecer a igualdade Estado = público, que tende a negar a existência de uma esfera pública desvinculada do Estado.

Em seu *Dicionário Crítico de Política Cultural*, Teixeira Coelho (1999), define a política cultural como um “programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”. A discussão contemporânea sobre política pública cultural pressupõe intervenções estatais e não-estatais. Desse modo, tanto o Estado quanto a sociedade civil (conselhos, sindicatos, associações, ONG’s, empresas privadas, cidadãos) são vistos como produtores de políticas culturais. Como argumenta Barbalho (2005, p. 40 apud RUBIM, 2005), “uma política cultural é duplamente pública”: a cultura é um documento simbólico social, pois não é possível lidar com um bem cultural sem remetê-lo à coletividade. Já a política, em seu sentido originário e amplo (*politikos*), também se refere à dimensão coletiva da vida humana.

Ao falar em política cultural, portanto, não estou designando apenas as ações do Estado ou de outras instituições com relação à cultura, sendo considerada um terreno específico e separado da política, reduzido à produção e consumo de bens culturais.

⁸¹ O “Calendário cultural e religioso do Maranhão” produzido pelo CCPDVF registra 366 eventos culturais e religiosos do Maranhão, distribuídos em todos os meses do ano. Está disponível no *site* <www.perfilcultural.com.br>, no item “cultura popular”.

Emprego o termo para evidenciar o laço constitutivo entre cultura e política e a redefinição de política que essa visão implica (ALVAREZ et al, 2000, p. 17).

O Estado que se coloca como “agente canalizador”, “agente responsável pela cultura” e que visa adequar não só suas ações, mas também a sociedade a uma “visão de cultura” não está exercendo uma política cultural, talvez exerça uma política estatal de cultura. Lembrando, assim, aquele Estado “incentivador/ repressor” dos regimes autoritários, que impõe definições e di-visões do mundo, baseando-se num discurso populista, mas sem considerar, na prática, as aspirações populares. Um Estado que “apóia e incentiva” financeiramente a produção cultural para poder exercer controle sobre ela.

A gestão cultural desenvolvida pela SECMA, neste primeiro momento do Governo Roseana Sarney, foi caracterizada: a) pela execução de ações emanadas do poder estatal; b) pela política de financiamento do MinC; c) pela meta de adquirir o título de patrimônio da humanidade, o que direcionou as ações da Secretaria, essencialmente, para a recuperação e reforma do patrimônio arquitetônico; e c) pela difusão da “cultura popular”, tratada como fundamento para o título de patrimônio da humanidade e como resultado dele. Há de se ressaltar, ainda, que não foram encontrados planos ou planejamentos no órgão referentes a esse período.

Esse conjunto de ações estatais na área cultural, sem planejamento e sem a participação popular efetiva, guiado por uma visão (patrimonialista e popular) de cultura é difundido pelo Estado como uma “política cultural”, legitimado pelo *discurso autorizado* de atores (intelectuais, pesquisadores, CMF, mídia). O ato de nomear, retomando Bourdieu (1996), é um ato de poder que cria realidades. Se o Estado tem o poder (simbólico) de impor uma visão/divisão/definição legítima de mundo, acaba produzindo a existência daquilo que afirma. Assim, divulga suas ações como sinônimo de “política cultural”.

Mas, essa “política cultural” difundida como verdade do Estado nem sempre é reconhecida pelos atores sociais, logo, nem sempre é tida como legítima, já que uma condição para a manutenção do poder é o reconhecimento. Além disso, a obediência também está condicionada à compreensão de que haverá uma reciprocidade posterior no que se refere a ações que tragam proveito (Swartz, 1966). Desse modo, as verdades do Estado podem ser aceitas/reproduzidas/reinventadas/contestadas pelos atores sociais, segundo seus interesses, de acordo com sua visão de mundo.

4 MARANHÃO: “UM GRANDE ARRAIAL”!

A cultura é essencial ao processo de desenvolvimento na mesma medida em que a identidade é essencial à afirmação de um povo como unidade cultural, como unidade histórica, e é, de certa maneira, um direito humano de todos os povos.

(Francisco Weffort, Ministro da Cultura – Citado no Relatório da FUNCMA, 1999).

As palavras do Ministro Francisco Weffort parecem ter inspirado as ações da Secretaria de Cultura durante o Governo de Roseana Sarney na segunda fase da gestão cultural (1998-2001), liderada pelo artista Luís Henrique de Nazaré Bulcão. Neste momento, a idéia do nacional-popular produzida pelo Estado está cada vez mais presente nas ações destinadas à esfera cultural. Em meio ao campo fértil de identidades que se entrecruzam e que disputam poder no Maranhão, “a identidade” proposta pelo Estado destacou-se na esfera pública e ganhou maior visibilidade nos circuitos midiáticos durante esta gestão cultural, produzindo estratégias que tentaram associar “a identidade do povo” – concebida como “cultura popular” – ao Estado e, mais precisamente, à governante.

Desse modo, entendo que a identidade referida por Weffort como “essencial à afirmação de um povo como unidade cultural” foi fabricada pelo Estado para sua própria afirmação e de seu governante.

Passada a euforia do título que elevou o Centro Histórico de São Luís a Patrimônio Cultural tombado pela UNESCO, em maio de 1998 o Secretário de Cultura do Estado Eliézer Moreira é convidado para coordenar a campanha política de reeleição de Roseana Sarney. É, então, estrategicamente substituído por Luís Henrique de Nazaré Bulcão, poeta, amigo da governadora e dirigente da *Companhia Barrica Teatro de Rua*, grupo cultural do Bairro da Madre Deus, cadastrado como “alternativo”, que faz releituras estéticas baseado em expressões culturais populares do Maranhão.

Se nos três anos anteriores, observou-se um tratamento especial da SECMA em relação à “cultura popular” eleita pelo órgão, a partir de agora, à frente da Secretaria uma personalidade oriunda do Bairro da Madre Deus – considerado pelo discurso oficial, como vimos, “reduto da cultura maranhense” –, com trânsito livre entre os artistas e grupos

* Título inspirado na fala do Secretário de Cultura do Estado, Luís Henrique de Nazaré Bulcão, ao se referir ao primeiro grande projeto de sua gestão cultural, o São João, cujo slogan foi “São Luís: um grande arraial”. Um dos significados do vocábulo arraial é “lugar de festas populares”, provavelmente originado do adjetivo *real* (século XIV *aroyal*, *arreal*), “acampamento do rei” (Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, 1986).

culturais, observa-se um sensível aumento das ações priorizando essa “cultura popular” do Estado.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Luís Bulcão ratificou que o São João foi, sem dúvida, o carro-chefe de sua gestão, mas salientou que essa política voltada para a “cultura popular” foi resultado de um projeto que envolveu outros atores:

(...) Inclusive é um slogan nosso “São Luis: um grande arraial”... Essa concepção foi fruto de várias razões, mas eu quero prestar uma homenagem aqui a uma pessoa que é cabeça disso, que se chama Godão, Jorge Murad e Roseana, essa tríade participou junto comigo disso. Eu nunca decidi nada só. A gente pensava em conjunto. A gente reformulava quando um vinha com uma idéia melhor. A gente tem que homenagear muito Dr. Jorge, por exemplo, que tem uma visão muito ampla porque ele viveu também, ele é compositor, ele também entende e conhece música, conhece cultura popular porque ele teve infância, os familiares dele deram muito isso pra ele. Roseana então, nem se discute. *Não é à toa que ela é a grande foliã.* Pra alguns governadores aquilo [a cultura popular] era pejorativo, tem uns que se recolhem em casa, ou com medo do fofão ou por ser o próprio fofão... Ela não, ela sempre ia à luta, mostrar que o povo tem que ser alegre. Então, esses projetos foram concebidos à quatro mãos. Não foi só Luís Bulcão.

(...) E *nós não só fazíamos ‘para a cultura’ como nós ‘fazíamos cultura’ também.* Porque eu também compunha, eu também estava lá dentro do Boizinho Barrica, tava dentro de outros grupos, fabricando as nossas coisas, né? Nossas canções...

Aqui, Bulcão ressalta a influência pessoal de Roseana Sarney – considerada “a grande foliã” – e seu marido Jorge Murad nas ações promovidas pela Secretaria de Cultura. Destaca também a participação de seu sócio José Pereira Godão, fundador da *Cia. Barrica Teatro de Rua* e, à época, assessor do órgão da SECMA. Além disso, aliado ao papel de secretário/gestor ele enfatiza a sua posição de produtor cultural, sublinhando sua aproximação com a “cultura popular”, com o povo.

Em declaração aos jornais, o novo Secretário afirma: “A cultura maranhense agora vai pegar fogo!” (O Estado do Maranhão, 03/06/1998, p. 3). Mas que cultura é esta a que Bulcão se refere? É ele próprio que responde, ao falar sobre a “política cultural” desenvolvida em sua gestão:

Olhe, *eu acho que nós tínhamos uma política. E essa política era centrada na cultura popular. Era uma política de cultura.* Os recursos vinham e você não via na minha época nenhum caso de desvio de verbas. Eu nunca fiz nada por subterfúgios... Então... nós tínhamos uma meta? Tínhamos a alcançar. *O que era a meta? Era pelo menos, que o maranhense conhecesse a sua cultura.* Pelo menos isso. Hoje eu vejo, por exemplo, todo mundo falar, é rara a instituição que promova qualquer festa que não contrate um bumba-boi. E naquela época não era assim, porque o Boi sempre era tido como uma instituição de marginais. Eu digo marginais, assim, colocados a margem da sociedade. ‘Eu gosto muito de ti, acho muito bonitinho, mas tu não entras no Palácio’. ‘Eu gosto muito desse batuque, ele é muito bonitinho, mas tu não passas do Canto da Viração’. Assim que era. *Nós desmistificamos isso. É política de cultura? Dêem o nome que quiser! Nós desmistificamos isso.*

Luís Bulcão “acha” que em sua gestão cultural houve uma política de cultura, que teve como alvo principal a “cultura popular”. Segundo ele, foi essa política que fez o maranhense conhecer e valorizar sua cultura, desmistificando a “cultura popular”. O discurso de Luís Bulcão me leva a várias conjecturas. Primeiro, ele produz uma identidade entre cultura e “cultura popular”: “essa política era centrada na “cultura popular”. Era uma política de cultura”. Quando se refere à meta de sua gestão, também restringe o termo cultura a uma “cultura popular”, representada pelo exemplo do bumba-boi.

Quando o Secretário diz “naquela época não era assim”, refere-se ao período anterior a sua gestão, “época” em que, segundo ele, o bumba-boi não era conhecido, nem valorizado. Essa época é comparada aos tempos em que o bumba-meu-boi era proibido de se apresentar nos espaços centrais da cidade, até a décadas de 60 (“Eu gosto muito de ti, acho muito bonitinho, mas tu não entras no Palácio”). Desse modo, o discurso caracteriza a gestão cultural do Governo de Roseana Sarney como um marco para o bumba-meu-boi, para a “cultura popular”, fazendo ainda uma referência ao Governo de José Sarney, que permitiu “a entrada do Boi no Palácio”.

Na frase “Nós desmistificamos isso”, entendo que Bulcão se refere a um projeto coletivo, que inclui no discurso outros atores, como o ex-governador José Sarney (que, para ele, inicia o processo de aceitação da “cultura popular” no Estado), Roseana Sarney, Jorge Murad e José Pereira Godão. Além disso, o Secretário conclui que essa gestão cultural levou os maranhenses a dar continuidade ao processo iniciado por José Sarney, conhecendo e valorizando a cultura (popular).

Finalmente, parece-me que o próprio Secretário de Cultura não tem certeza se as ações da Secretaria constituem uma política cultural (“eu acho que nós temos uma política”, “É política de cultura? Dêem o nome que quiser!”).

Luís Bulcão tenta ainda justificar a eleição da “cultura popular” em sua gestão, fazendo uma comparação com uma cultura erudita (“cultura”) que, segundo ele, sempre foi privilegiada em momentos anteriores:

Quantas vezes as pessoas não pagam um crítico pra dizer que seus poemas são lindos? Mas é difícil, *o pobrezinho vai pagar quem pra elogiar?* Há uma diferença muito grande, mas nem assim nós nos descuramos daquilo que nós chamamos da cultura culta, não. Fizemos? Fizemos. Ajudamos? Ajudamos, na medida diretamente proporcional, principalmente ao que eles já tiveram, porque *eles sempre tiveram muito. Sempre tiveram ‘por cima da carne seca’, né? Acho que foi a única vez que a cultura popular começou a suspirar, não é?* E olha, que tem gente aí doido pra abafar! Porque não conhece. Não sabe. Nunca pulou um fofão... não conhece isso, não sabe o cheiro do povo, você tem que saber o cheiro do povo, você tem que se comunicar. Este suor, este olho no olho, este ‘tête à tête’, o boca a boca, é que nos identifica e isso ninguém substitui.

Neste discurso, é interessante notar que Bulcão define o ator da “cultura popular” como “pobrezinho”, aquele que deve ser ajudado, apoiado pelo Estado. A sua concepção de cultura está relacionada à classe social, sendo a “cultura culta” produzida/consumida pelas classes dominantes e a “cultura popular”, pelo povo, identificado com as classes subalternas. Uma concepção, portanto, dicotômica e reducionista.

Além disso, há uma oposição “nós x eles” no discurso que corresponde à oposição “cultura popular” x “cultura culta”. O Secretário coloca-se como membro da “cultura popular”, logo, membro do povo (“nem assim nós nos descuramos daquilo que nós chamamos de cultura culta”) em contraposição à “cultura culta”, à elite (“eles sempre tiveram muito. Sempre tiveram ‘por cima da carne seca’”).

Subtende-se, assim, que ao afirmar ser do povo, Luís Bulcão também está afirmando que a sua gestão cultural é do povo ou, pelo menos, corresponde às aspirações populares. Por extensão, pode-se dizer que o próprio Governo de Roseana Sarney é aludido no discurso como um “governo do povo”.

A análise dos Relatórios de Atividades dos anos de 1998 a 2001 vai ao encontro dessa concepção de cultura definida por Luís Bulcão e da (suposta) política cultural desenvolvida pela Secretaria de Cultura, posteriormente transformada em Fundação Cultural do Maranhão.

No primeiro ano da gestão de Luís Bulcão, as ações da SECMA foram distribuídas em três setores: “Atividades”, “Coordenadorias” e “Subsistema de Treinamento e Desenvolvimento de Recursos Humanos”⁸² (Ver Quadro 2).

Naquele ano, houve seis ações sob a rubrica “Atividades”, mas somente foi executada a de “Desenvolvimento e Apoio à Produção Cultural”, cujo objetivo era “incentivar as manifestações de cultura popular, produção musical, manter atividades artístico-culturais” (SECMA, 1997, p. 10). Segundo o Relatório, as demais não foram realizadas “em virtude da não liberação de recursos”, não sendo possível “executar nenhuma das metas previstas” (SECMA 1998, p. 8-10).

Nem mesmo o projeto de “Implementação das atividades da Coordenadoria de Patrimônio” e o de “Preservação do patrimônio cultural do Maranhão”, este último criado em 1997 por causa do título de patrimônio da humanidade, mereceram atenção.

⁸² Este último, resultado de demandas anteriores. Em 1997, o Relatório de Atividades da SECMA apontou uma “necessidade extrema de se promover uma política agressiva de recursos humanos melhorando qualidade e eficiência através de treinamentos” (SECMA, 1997, p.7).

Quadro 2 – Execução das atividades da SECMA por setor (1998):

SECMA – 1998		
Atividades	Coordenadorias de:	Subsistema de Treinamento e desenvolvimento de Recursos Humanos:
Implementação das atividades da Coordenadoria do Patrimônio Cultural	Patrimônio Cultural	financiado pelo Fundo de Desenvolvimento de Pessoal, do Estado.
Desenvolvimento e Apoio à Produção cultural	Ação e Difusão Cultural	
Dinamização da Coordenadoria de Memória e Documentação	Memória e Documentação	
Dinamização da Coordenadoria de Museus	Museus	
Dinamização da Coordenadoria de Municipalização da cultura	Municipalização da cultura	
Preservação do patrimônio cultural do Maranhão	----	

Fonte: Observação do Relatório de Atividades da SECMA

Legenda:

- Executado, com recursos do orçamento, convênios e/ou mecenato
- Por conta dos órgãos, através de convênios e mecenato.
- Por conta dos órgãos: receita própria (recurso orçamentário não liberado)
- Não executado por falta de recursos

A partir daí, já se percebe uma diferença em relação à gestão anterior: o “patrimônio” não configura mais como principal prioridade das intervenções estatais na cultura.

O projeto de “Desenvolvimento e Apoio à Produção Cultural” foi financiado por diversas fontes: recebeu recursos provenientes do Tesouro Estadual (garantidos pelo orçamento), de convênios com o MinC e do Mecenato (Lei Federal de Incentivo à Cultura), com recursos da TELEBRÁS, oriundos da renúncia fiscal. Este projeto ampliou a política de “Vivas”, do Governo do Estado, iniciado pelo Projeto “Viva Madre Deus” em 1997. Apesar de o Relatório de Atividades não ter especificado o valor total dos recursos da SECMA em 1998, os jornais divulgaram que o órgão investiu, R\$ 1 milhão, somente no São João (O Estado do Maranhão, 20/06/98, Caderno Alternativo, p. 8).

Quando a SECMA foi transformada em Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA), em 1999, a receita do órgão estatal de cultural só aumentou a cada ano. E a distribuição de recursos continuou desigual, concentrando-se no “Programa de Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural”, que envolve todos os órgãos da antiga “Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural” (CCOCf, CCPDVF, EMEM, Teatro Arthur Azevedo e Teatro João do Vale, substituído em setembro de 1999 pelo Centro de Artes Cênicas do Maranhão - CACEM) e ainda a “Diretoria de Ação e Difusão Cultural”, especialmente criada para realizar e acompanhar eventos ligados às festas populares.

Representei a execução dos programas da FUNCMA no seguinte quadro:

Quadro 3 – Execução dos programas da FUNCMA (1999-2001):

FUNCMA – 1999	
Programas	
Programa Manutenção dos Serviços Administrativos	
Programa de Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural	
Programa de Conservação da Memória Documental e Bibliográfica	
Programa de Dinamização das Atividades Museológicas	
Programa de Conservação do Patrimônio Arquitetônico, Paisagístico e Arqueológico	
Programa de Municipalização Cultural	
FUNCMA - 2000	
Programas	
Programa Manutenção dos Serviços Administrativos	
Programa de Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural	
Programa de Conservação da Memória Documental e Bibliográfica	
Programa de Dinamização das Atividades Museológicas	
Programa de Conservação do Patrimônio Arquitetônico, Paisagístico e Arqueológico	
Programa de Municipalização Cultural	
FUNCMA - 2001	
Programas	
Programa Manutenção dos Serviços Administrativos	
Programa de Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural	
Programa de Conservação da Memória Documental e Bibliográfica	
Programa de Dinamização das Atividades Museológicas	
Programa de Conservação do Patrimônio Arquitetônico, Paisagístico e Arqueológico	
Programa de Municipalização Cultural	

Fonte: Observação do Relatório de Atividades da FUNCMA

Legenda:

- Recursos do Tesouro Estadual (executado = programado)
- Recursos do Tesouro Estadual e convênios (executado > programado)
- Recursos do Tesouro Estadual com suplementação (executado > programado)
- Recursos do Tesouro Estadual reduzidos (executado < programado)
- Não executado por falta de recursos (executado = 0)

Percebe-se que os setores da antiga SECMA foram transformados em seis grandes programas, sendo que em 1999 o programa ligado ao “patrimônio” (que passou a ser restrito à “conservação”) mais uma vez não foi contemplado com a execução orçamentária do Estado, juntamente com o programa de “Municipalização Cultural”, que em nenhum dos exercícios financeiros recebeu recursos. Isso demonstra em primeiro lugar, que o “patrimônio” continuava não sendo prioridade para a gestão de Luís Bulcão e, em segundo lugar, que não houve interesse em descentralizar as ações estatais de cultura e dar autonomia aos Núcleos Regionais de Cultura do interior Estado, o que contribuiu para uma concentração de recursos na capital.

O programa de “Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural”, cujo objetivo é “Apoiar atividades culturais propostas pela comunidade e incentivar a produção das artes (...)” (FUNCMA, 2000, p.30), teve nos três exercícios orçamentários recursos do

Tesouro Estadual, incrementados por convênios em 1999 e por suplementação em 2000 e 2001.

A suplementação de receita é um instrumento exclusivo do Chefe do Executivo e possibilita a abertura de créditos suplementares para determinado órgão ou atividade, com a finalidade de atender insuficiência nas dotações orçamentárias. Pode ser feita até o limite de 30% da despesa total do Estado, fixada para o exercício financeiro em questão, mediante a utilização de recursos provenientes: da anulação parcial de dotações orçamentárias autorizadas por lei; de operações de crédito; da Reserva de Contingência; de superávit financeiro apurado em balanço patrimonial do exercício anterior; de doações; de convênios, contratos, acordos, ajustes e outras transferências (MARANHÃO, Lei Estadual nº 7.497, 22/12/1999).

Isso quer dizer que as suplementações de receita do programa de “Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural” foram autorizadas pela própria Governadora Roseana Sarney, seja remanejando recursos que seriam aplicados em outras áreas (anulação de outras dotações orçamentárias) ou através de “doações, convênios, contratos, acordos, ajustes e outras transferências”.

Os demais programas passaram por restrições orçamentárias em pelo menos um dos exercícios financeiros: “Manutenção dos Serviços Administrativos” teve recursos reduzidos em 1999; “Dinamização das Atividades Museológicas” só teve a sua receita integral em 2001; e “Conservação da Memória Documental e Bibliográfica”, em todos os exercícios financeiros teve sua receita prejudicada.

O discurso do Relatório de Atividades de 2001 demonstra que a concepção dicotômica de cultura que opõe “cultura culta x cultura popular” permeou toda esta gestão cultural, dirigindo as ações estatais de cultura para um privilégio da cultura considerada popular.

Nas “notas introdutórias” do citado, o Secretário afirma: “Temos, pois, duas dimensões da cultura. Uma trata da linguagem estética e do saber intelectual. A outra fotografa e demarca a idiosincrasia de uma sociedade; os símbolos de uma civilização” (FUNCMA, 2001, p.4). E, mais adiante, delimita como se dá a atuação do órgão de cultura que preside: “A FUNCMA, através de suas unidades administrativas, atua nas duas zonas de representação cultural”, citadas anteriormente. O curioso é que para ilustrar essa atuação, o Secretário toma como exemplo duas unidades administrativas do programa de “Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural”:

O Centro de Criatividade Odylo Costa filho, por exemplo, ao longo do presente exercício organizou vários cursos (...) oportunizando a comunidade local a aprimorar e exercitar os talentos. Ao todo foram organizados 16 cursos, tendo 340 concludentes [sic]. Já o Centro de cultura popular Domingos Vieira Filho, unidade criada há quase 20 anos, uma justa homenagem ao pesquisador e folclorista que empresta seu nome ao citado setor de execução programática, desenvolveu ações de preservação e difusão dos bens imateriais da cultura maranhense. São os folguedos e as crenças, simbolizando o modo de ver, sentir, e agir da sociedade inclusiva maranhense (FUNCMA, 2001, p.4).

Ao destacar ações restritas ao programa de “Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural” e omitir todos os outros programas existentes, o dito e o não-dito do discurso do Secretário revelam, mais uma vez, qual o foco de atenções da instituição e, conseqüentemente, do Governo de Roseana Sarney.

Essas observações, aliadas às análises que serão apresentadas a seguir, me fazem pensar que a gestão cultural do referido Governo concebeu o Maranhão como “um grande arraial”, um grande “lugar de festas populares”. Interessante, ainda, é notar que a provável origem etimológica do vocábulo arraial é o adjetivo *real* (século XIV *arayal*, *arreal*), no seu sentido específico de “acampamento do rei” (Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, 1986). Num arraial, entendido como um lugar de festas populares patrocinadas pelo Estado ou como acampamento do governante⁸³, cenários são montados, papéis devem ser exercidos, os atores são peças de um jogo ou personagens de um “teatro da vida real”. Neste espaço, as relações sociais são reforçadas por *rituais* (DAMATTA, 1981) que, constituindo discursos simbólicos, destacam certos aspectos da realidade, tornando alguns elementos mais presentes que outros, criando oposições. Portanto, essa *mis en scène* pode atualizar e reforçar estruturas de autoridade, separando quem tem poder e quem não tem.

Segundo DaMatta (1981), a produção de cada momento festivo e extraordinário remete a um grupo ou categoria social que tem seu lugar garantido, vale dizer, sua hora e vez no quadro da vida social. O autor refere-se aqui ao promotor da festa, ao seu destinatário e ao papel que ela exerce no mundo social. Neste sentido, é fundamental identificar *quem* a promove, *para quem* e *por que* é promovida.

⁸³ Vale lembrar aqui o estudo de Peter Burke sobre a construção simbólica da autoridade de Luís XIV, em que observou o uso estratégico do teatro pelo rei e sua corte, tendendo à teatralização na execução dos rituais reais (BURKE, 1994).

4.1 “Viva” a produção cultural: teatralizando o poder

Figura 7 – Roseana Sarney em ato *teatral de poder*: a “ama” da cultura



Fonte: O Estado do Maranhão (22/06/1997, p.4).

Roseana Sarney desenvolveu estratégias cada vez mais aperfeiçoadas para adquirir capital simbólico a partir das relações estabelecidas com a esfera cultural. Frequentemente sua imagem foi associada a uma protetora, admiradora e mesmo brincante da “cultura popular”, como se observa na charge acima. Neste exemplo elucidativo, vê-se Roseana Sarney num arraial, montada num bumba-meu-boi e fantasiada de “brincante”. A brincadeira parece ser um boi de matraca, que é o sotaque próprio do *Boi da Madre Deus*. A governadora é representada como “ama” do boi, ou seja, a líder da manifestação, pois porta um grande “maracá” na mão direita⁸⁴. O “maracá” é o instrumento próprio dos amos e/ou cantadores de Boi, com que dão a marcação das toadas, orientando seu “batalhão”. Aqui o “maracá” é o “cetro” de Roseana Sarney, símbolo de poder e distinção da “rainha” em relação aos “súditos”. Os trajes da governante, no entanto, não fazem referência a um

⁸⁴ Esta representação teatral de Roseana me remete ao texto “A preeminência da mão direita: estudo sobre a polaridade religiosa”, de Robert Hertz. Diz o autor: “Que semelhança mais perfeita entre nossas mãos! E, no entanto, que impressionante desigualdade!”. Para ele, a aparentemente simples oposição entre a mão direita e a esquerda não é natural, é, sim, cultural e está carregada de significados, servindo como representação de divisões e hierarquias sociais. De modo análogo, as representações sociais (divisões, hierarquias, classes, concentração de poder...) sofrem a ação de forças preeminentes tanto quanto a da mão direita sobre a esquerda. À mão direita são atribuídos controle, honras, poder, ação, ordem. A mão esquerda é vista como dependente, auxiliar, submissão.

boi de matraca, mas sim, às indumentárias de palha características do *Boi Barrica*, cujo dirigente é o seu Secretário de Cultura, Luís Bulcão.

De acordo com Kertzer (1988, p. 5), “a realidade política é em grande parte criada por significados simbólicos”. Isso acontece porque “os símbolos fornecem os significados pelos quais as pessoas dão sentido ao processo político” (KERTZER, 1988, p.6).

A referida representação de Roseana Sarney é rica em símbolos e cria várias realidades, ou seja, possibilita significados diversos através dos quais os indivíduos podem conceber a governadora. Um desses significados é a imagem de Roseana Sarney vinculada à cultura, que não é uma cultura qualquer, mas à “cultura do povo”, a partir de uma suposta afinidade pessoal da governadora com essas expressões populares. Elege-se, simbolicamente, Roseana Sarney como “ama”, ou seja, protetora da “cultura popular”.

Ao referir-se ao “Projeto Viva Madre”, subtende-se que a reforma infra-estrutural do bairro foi pensada como pretexto para difusão da “cultura popular”. Além disso, o fato de Roseana Sarney ter sido caracterizada como brincante do Boi Barrica – e não de outra manifestação qualquer – revela mais do que uma preferência pessoal da governadora por esse grupo cultural. Simbolicamente, demonstra a sua ligação com os amigos Luís Bulcão e José Pereira Godão, compositores do *Boi Barrica*.

Os palcos, por excelência, das festas populares promovidas pelo Governo de Roseana Sarney seriam inspirados no “Projeto Viva Madre Deus”, definido pelo discurso oficial como “um grande teatro a céu aberto”. De acordo com Luís Bulcão, a idéia inicial do projeto partiu da Governadora Roseana Sarney:

Os projetos *Vivas*? Batida de martelo dela! [disse Roseana:] ‘É isso que eu quero’. E ela foi pioneira. Ela me chamou pra me mostrar esse projeto lá na Madre Deus... Quando nós descemos, muitas das pessoas que tavam lá, zombaram. ‘Ah... aqui já veio muita gente dizer isso, mas nunca fez nada!’. Mas nós fizemos!

Jeovah França, morador da Madre Deus e na época assessor de planejamento da SECMA, narra como aconteceu uma dessas visitas da governadora ao bairro da Madre Deus:

Numa dessas manhãs, eu tava colocando a cerveja pra gelar na Associação do Caroçudo quando chega Roseana, Bulcão e uns assessores. Eles sentaram e começaram a conversar. Perguntaram o quê que eu achava, como morador do bairro, o que podia ser feito ali pela cultura popular. Eu disse que uma melhoria seria investir na infra-estrutura das praças, com a construção de palco, banheiros, pra que as brincadeiras pudessem ensaiar e se apresentar sem pagar aluguel, e também com uma estrutura de bares pra gerar renda pra comunidade. Depois disso, apareceram por lá ainda algumas vezes pra falar com outros moradores, aí

o *Viva Madre Deus* foi desenvolvido e inaugurado no São João de 98, eu até ajudei na elaboração do projeto.

Assim, foi criado em 1998 o primeiro “Viva”, situado no Bairro da Madre Deus. Segundo o *site* oficial do Governo, os “Vivas” constituem “espaços públicos dotados de infra-estrutura como pequenas arquibancadas, banheiros, bares, sistema de som ideal para programações culturais”. Ainda em 1998, foram criados outros “Vivas”. Como explica Luís Bulcão:

Nós alastramos [os Vivas]... Fizemos Madre Deus, fizemos Anjo da Guarda, fizemos Vila Embratel, fizemos João Paulo, fizemos Monte Castelo, na Alemanha deixamos o dinheiro e o Governador até hoje não fez, fizemos Anil, fizemos no Turú, fizemos no interior, em Imperatriz, Santa Inês. Vários *Vivas* foram feitos.

Essas obras estatais e a forma como foram divulgadas pela mídia local contribuíram para um acúmulo de capital simbólico sobre Roseana Sarney, que inaugurou as obras e anunciou sua candidatura à reeleição em pleno período junino. As aparições públicas da governadora apresentam caráter *ritualístico* (KERTZER, 1988). Segundo Kertzer (1988, p.11), o ritual trabalha através do sentido para estruturar nosso senso de realidade e nossa compreensão do mundo que nos cerca. E o seu conteúdo é simbólico.

A matéria “Batalhão da Maioba em festa” (O Estado do Maranhão, 24/06/1998) começa assim:

Os festejos juninos já estão movimentando a cidade há duas semanas, mas para o boi da Maioba a festa só começa a partir de hoje. Nesta noite – véspera do dia de São João, a comunidade prepara o seu batalhão e vai pedir a bênção do santo para iniciar suas apresentações. Mas a noite de hoje tem mais motivos para comemorações: o batalhão festejará a inauguração do ‘Largo Zé Calça Curta’, que incorpora o projeto ‘Viva Maioba’, do Governo do Estado. A solenidade de inauguração do Largo acontece a partir das 22h, com a presença da governadora Roseana Sarney e de representantes da Maioba, quando serão entregues comendas e a governadora receberá uma homenagem especial. E como na Maioba as raízes da cultura são fortes, o homenageado com a obra não poderia fugir á regra. Zé Calça Curta é uma daquelas figuras que, nos bairros tradicionais, integra o quadro de personagens lendários. Falecido há quatro anos, ele sempre esteve ligado às manifestações populares do bairro e ainda hoje é tido pelos vizinhos como alguém que sempre lutou para manter vivas as raízes culturais que ali nasceram. (...) agora ele será imortalizado de vez pelo nome com o qual ficou conhecido (...).

A notícia destaca também que a governadora foi convidada pela primeira vez para ser madrinha especial do Bumba-meu-boi da Maioba. Uma retribuição à *dádiva* recebida pela comunidade?

No dia seguinte, o mesmo jornal anuncia: “Roseana entrega primeira etapa do Viva Maioba” (O Estado do Maranhão, 25/06/1998, capa). “Obras dinamizam os festejos

juninos: Maioba e Maracanã ganham centros recreativos construídos pelo Governo do Estado” (25/06/1998, p. 3).

Um dia após as inaugurações das obras, Roseana Sarney oficializa a sua campanha política à reeleição, com apoio de artistas maranhenses, dentre eles, a cantora Alcione Nazaré, “apadrinhada” da família Sarney, que participou de toda a campanha política da governadora à reeleição, cantando e prestando homenagens à ela em palanque eleitoral:

Figura 8 – Cena de um cortejo: a governante é homenageada por artistas locais



Senador João Alberto, a cantora Alcione Nazaré, Roseana Sarney e seu pai, José Sarney.
Fonte: O Estado do Maranhão (27/06/1998).

As aparições de Roseana Sarney, registradas nos jornais, constroem sentidos, fornecem significados que enfatizam a relação próxima de Roseana Sarney com a cultura e o apoio da cultura à governadora. A figura política “Roseana Sarney” é simbolicamente construída pelos agentes através de *cortejos* (GEERTZ, 1997) que associam sua imagem à “cultura popular”⁸⁵.

Como disse, os “Vivas” foram amplamente divulgados pelo Governo do Estado e pela mídia local como “grandes teatros a céu aberto”. Por quê, para quê e para quem foram criados esses “teatros”?

⁸⁵ Geertz diz que os cortejos são rituais que identificam o centro da sociedade na figura do rei e confirmam sua conexão com as coisas transcendentais ao demarcar um território com os sinais rituais de dominação. (GEERTZ, 1997, p. 188).

De acordo com o Secretário Luís Bulcão, tais espaços se constituíram o maior orgulho das comunidades durante sua gestão, resultando da vontade da população. Ele define os “Vivas” como “*praças de encantamento, de cidadania e auto-estima* [do povo]”.

Jeovah França diz que a construção desses novos espaços realmente passaram a ser objeto de demanda social. “A própria população, as associações de bairro, clube de mães, grupos folclóricos, tendo o “Viva” da Madre Deus como exemplo, passaram a querer a implantação de um “Viva” em sua comunidade”. É verdade que após a conclusão do primeiro “Projeto Viva” as comunidades de São Luís pressionaram o Estado construir os espaços em seus bairros, adquirindo assim melhorias para a área. Mas, percebo também que o Governo do Estado também teve o interesse de construir essas “praças de encantamento do povo” em diversos pontos da capital e do interior do Estado. O que pode se configurar como uma afirmação da presença do Estado naquela área. Considerando ainda que a implantação dos primeiros “Vivas” se deu em período de campanha eleitoral, sou levada a dizer que esses espaços serviram de palanque eleitoreiro da Governadora.

Uma das características dos rituais, segundo Kertzer (1988), é que freqüentemente eles remetem a certos “lugares”. A partir daí pode-se entender os “Vivas” como espaços (lugares) próprios para o desenvolvimento dos rituais do Estado.

Geertz aponta outra ferramenta que contribui para esse entendimento, em seu estudo sobre o poder e seus simbolismos nas sociedades modernas. Diz ele: “no centro político de qualquer sociedade (...) sempre existem uma elite dominante e um conjunto de formas simbólicas que expressam o fato de que ela realmente governa” (GEERTZ, 1997, p. 187). Segundo o autor, essas formas simbólicas justificam a existência dessa elite e “administram suas ações em termos de um conjunto de estórias, cerimônias, insígnias, formalidades e pertences” (GEERTZ, 1997, p. 187).

Desse modo, concebo os “Vivas” como uma necessidade do Governo de padronizar espaços públicos para promover eventos e festas populares (*rituais*) em territórios “seus”, constituindo ambientes propícios para a difusão/encenação de formas simbólicas próprias do poder, ao mesmo tempo em que a população, ao entrar nesse jogo, angaria melhorias de infra-estrutura para sua comunidade.

O plano de “Desenvolvimento e Apoio à Produção Cultural” foi o principal responsável, em 1998, pela propagação da “política de Vivas” na SECMA. Esse plano originou diversas ações que receberam a denominação “Viva”, todas voltadas para a “cultura popular”. Foram elas:

A) “**Viva São João – Plano de Apoio e Incentivo aos Festejos Juninos Maranhenses**”: de acordo com o Relatório, essa ação promoveu “patrocínio a 15 arraiais de São Luís, localizados nos Bairros Madre Deus, Anjo da Guarda, Liberdade, João Paulo, Bairro de Fátima, Vinhais, Vila Embratel, Cidade Operária, Maiobão, Renascença, Vila Palmeira, Parque do Bom Menino, através de apoio a infra-estrutura (palco, sonorização e iluminação) e programação, sendo que, com este último item foram também beneficiados outros 90 arraiais”. Foram ainda “patrocinadas 1.145 apresentações, envolvendo 426 grupos folclóricos, entre Bumba-meu-boi, Tambor de Crioula, Danças diversas, Quadrilhas, Dança Portuguesa e 31 artistas (compositores e intérpretes da música popular maranhense). Houve também a produção de um filme documentário ‘**Brasil de Sotaques**’ e uma campanha de mídia e *marketing* para registro e divulgação dos Festejos Juninos do ano de 1998. A ação desenvolveu-se em São Luís e mais de 40 municípios maranhenses, no período de 20 a 30 de junho” (SECMA, 1998, p. 8, grifos do autor). Para que se tenha uma noção do quanto aumentou o interesse do Estado em relação à “cultura popular”, cabe fazer uma comparação com a gestão anterior. Em 1997, a gestão de Eliézer Moreira, pagou *cachês* a 307 grupos em 406 apresentações em todo o São João. Já a gestão de Luís Bulcão pagou *cachês* a 426 grupos, que fizeram 1.145 apresentações. Um aumento de 27,9% de grupos contratados e o número de apresentações quase triplicou: 282% a mais.

B) “**Viva Verão**”: segundo o Relatório, esta ação teve como objetivo “a descentralização das atividades da Secretaria e promover o intercâmbio de diversas manifestações artísticas entre as comunidades. Foram criados espaços culturais nos bairros do Maiobão, Liberdade, Madre Deus, Anjo da Guarda e Maracanã, com apresentações de artistas maranhenses, bandas, grupos de teatro e canto coral, fanfarras, projeção de vídeos e atividades lúdicas, num total de mais de 200 apresentações e 77 shows, no período de 7 a 30 de agosto” (SECMA, 1998, p.8, grifos do autor).

C) “**Viva São Luís**”: que consiste em “programação cultural em comemoração ao aniversário da cidade de São Luís, tendo como referencial o Centro Histórico da cidade e outros locais, como Avenida Litorânea, comunidades do Programa Viva e o município de São José de Ribamar.(...) constou de **Cortejo Tambores do Maranhão**, envolvendo grupos folclóricos e grupos carnavalescos, num total de trinta; **Show Patrimônio Cultural**, por ocasião do lançamento do disco da artista Alcione Nazaré; Feira Livre de Música, com bandas de rock e reggae de São Luís e apresentações de pagode nos espaços do Projeto Viva; Lançamento do Editorial **Documenta Maranhão**, com lançamento de

livros, CD Room [sic], vídeos e exposições fotográficas; Viva Comunidade – com apresentações de compositores contemporâneos e novos grupos maranhenses e a Festa de São José de Ribamar, no período de 4 a 8 de setembro” (SECMA, 1998, p.9, grifos do autor).

D) “**Ritmos Maranhenses / Cantuária**”, compreendendo “gravação dos principais ritmos musicais maranhenses, com a participação do Bumba-meu-boi do Maracanã, de Pindaré, da Liberdade, de Axixá, Bozinho Barrica, Fuzileiros da Fuzarca, Casa Fanti Aschanti, Cacuriá de Dona Teté, Casa das Minas, Bloco Tradicional ‘Os Feras’ e Tambor de Crioula de Felipe, por solicitação do compositor Vinícius Cantuária, através de uma equipe vinda dos Estados Unidos” (SECMA, 1998, p.9, grifos do autor).

Esses eventos oferecidos pelo Estado apresentam diferentes canais discursivos, numa associação entre ritual e poder. Da Matta (1981) afirma que o mundo ritual é feito de oposições e junções, de ênfases e supressões de elementos, é, enfim, “o mundo do efetivamente arbitrário e o mundo do puramente ideológico” (DAMATTA, 1981, p. 60), sendo, desse modo, capaz de atualizar e reforçar estruturas de autoridade, cindindo quem sabe de quem não sabe; quem tem contato com o poder e quem não tem; quem comemora e quem está descontente. Na mesma linha de pensamento, Kertzner chama atenção para o caráter dramático do rito, “qualidade que além de definir papéis, provoca responsabilidade emocional” (KERTZNER, 1988, p.11).

O problema está na maneira sutil como esse processo acontece. E para analisá-lo, DaMatta sugere que as festas e os rituais não devem ser estudados como momentos especiais ou qualitativamente diferentes daqueles do nosso cotidiano. O rito é plenamente compatível com a vida diária e os elementos do cotidiano são os mesmos do ritual. O que deve ser questionado é como elementos triviais do mundo social podem ser deslocados e transformados em símbolos, que em certos contextos permitem engendrar um momento extraordinário (DAMATTA, 1981, p. 55; 60).

Em todas as sociedades o Estado teve um papel essencial na promoção da comemoração. Ao analisar o *Negara*, o Estado teatro balinês, Geertz (1991) destacou o papel do Estado, não só como responsável pela governança, mas também pelas atividades ligadas ao *status* e à pompa. Vale pensar nessas considerações, tendo em vista que a idéia de Estado Nacional também se constitui e se mantém por meio de atividades relacionadas ao prestígio, a festejos e a comemorações.

As idéias de Ferretti, no artigo *Religião e cultura popular: estudo de festas populares e do sincretismo religioso* (2003), reforçam esse argumento. Segundo ele,

O medievalista francês Jacques Heers (1987:11) afirma que a festa ‘apresenta-se também como o reflexo duma sociedade e de intenções políticas’. Considera ser fácil conceber o prestígio que recai sobre aquele que oferece jogos e festas. Indica como outra consequência da festa, (id.: 17) ‘a exaltação da situação e dos valores, ainda mais das influências, dos privilégios e dos poderes, tudo reforçado pela exibição do luxo e pela distribuição de benesses.’

Assim, práticas sociais que têm como cenário os “Vivas” levam a crer que eles funcionam, dentre outras coisas, como arenas de materialização do poder do Estado (e do governante, mais especificamente), onde é exercida a política *panem et circenses* com mais teatralidade e legitimidade. Como lembra Balandier (1994), na Grécia Antiga, o Drama servia como forma de adequar/moralizar os costumes, um mecanismo de regulação da vida social. Nesses rituais, a promotora da festa, Roseana Sarney, metáfora do Estado, tem seu lugar garantido: ela é o “centro do centro” (GERTTZ, 1997), é a ela que o povo atribui as benesses. Desse modo, a *teatralização do poder* (BALANDIER, 1994) serve, entre outras coisas, para estabelecer / manter papéis sociais, fornecer significados ao “povo” a respeito daquele que está no poder, distrair as massas por meio do entretenimento/espetáculo (de forma dramática). Como observa Kertzer (1988, p. 1), “as figuras políticas usam ritos para criar realidade política para as pessoas em torno delas”. Essas estratégias podem desmobilizar ou enfraquecer tentativas de contestação ao Estado, na medida em que constrói “uma aura mágica” para o governante (GEERTZ, 1997).

Os “Vivas” constituem, assim, territórios onde se desenvolvem os *cortejos* oficiais, *centros de poder*. São emblemas do Estado e, logo, do governante (aquele que os criou). Nas monarquias são os símbolos – coroas e coroações, limusines, os tronos, os selos reais – que dão ao centro a marca de centro e ao que nele acontece a aura não só de importância, mas uma aura de como se ele estivesse relacionado com a própria forma em que o mundo foi construído (GEERTZ, 1997, p. 187).

Nos regimes políticos atuais esses símbolos aparecem com toda força devido à valorização exacerbada da imagem, do *marketing*, da propaganda e dos meios de comunicação em geral, que reforçam esta tendência. E, de uma forma subliminar, acabam sacralizando a imagem do agente político, sob a égide do Estado, já que nesses regimes “disfarça-se melhor a tendência humana natural para antropomorfizar o poder” do que nas monarquias tradicionais (GEERTZ, 1997, p. 187).

A perpetuação das relações de poder político na esfera cultural se dá não só pelo carisma da governadora “que revitaliza a cultura maranhense”; nem somente porque o Estado passou a ser o maior “empresário” da “cultura popular” (cadastramento para *cachês*, captação de recursos junto a grandes empresas, apadrinhamentos etc.); ou porque a família Sarney é detentora de maior parte da mídia local; mas, também, porque todos esses vetores, aliados a outros, convergem para um acúmulo de poder simbólico na figura de Roseana Sarney, o que permite legitimar suas ações e discursos, desembocando numa *sacralização* (CHAUÍ, 2001, p.86) da sua imagem junto ao campo cultural.

Esse “poder quase mágico, que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário” (BOURDIEU, 2003, p. 14). Por isso, percebe-se a construção cuidadosa de uma imagem de Roseana Sarney, como protetora e mecenas da cultura. É assim que, além de governadora, ela se institui como porta-voz legítima do povo e procuradora por excelência dos diversos grupos sociais. Essa concepção de administrar a *res publica* está diretamente relacionada com a prática da representação política no Brasil, que Marilena Chauí denomina a *sagração do governante*, ou seja, “a visão do governante como salvador” (CHAUÍ, 2001, p.86).

Nesse campo de relações, “está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima, quer dizer, do poder de impor – e mesmo de inculcar – instrumentos de conhecimento e de expressão” (BOURDIEU, 2003, p.12). E a interação dos atores em disputa permite a construção de novos significados tanto para o processo de representação social da política quanto da cultura.

Roseana Sarney é reeleita em 1998. E, no ano seguinte, muitos grupos de bumba-meu-boi continuam convidando a governadora para ser madrinha ou para lhe prestar homenagens nos terreiros. Como podemos ver na matéria a seguir, veiculada no São João de 1999, em que a governadora aparece “abençoando” o *Boi da Maioba*.

Figura 9 – Roseana Sarney batizando o *Boi da Maioba*: rito de sacralização do Boi e da Governante



Fonte: O Estado do Maranhão (25/06/1999)

Essas performances contribuem para um acúmulo de capital simbólico para Roseana Sarney, atribuindo-lhe uma “aura mágica” (GEERTZ, 1997) e constituem importantes estratégias de renovação de seu carisma.

Os grupos culturais também são motivados por interesses diversos ao convidar uma personalidade política para batizar o boi, o que quer dizer que suas ações/reações não podem ser vistas como atos mecânicos de submissão. Uma forma de interpretar essas ações/reações é a partir do *sistema de dádivas* (MAUSS, 2003).

A *dádiva* não é uma simples troca. Ela pressupõe uma expectativa de direito em relação à retribuição do presente (o *dom*): esse é o contrato implícito que rege as relações entre doador e donatário. Assim, o convite para batizar o boi pode ser um reconhecimento ao *dom* ofertado pela governadora. As melhorias de infra-estrutura (os “Vivas”) entregues às comunidades pessoalmente por Roseana Sarney tiveram efeito simbólico para estas comunidades, que passaram a retribuí-la oferecendo seu “melhor novilho”. Ser madrinha/padrinho do bumba-boi é a maior honra que o grupo cultural pode oferecer a alguém, é o reconhecimento de que a pessoa escolhida é admirada e querida pela comunidade, pelo grupo cultural.

Por outro lado, a prática desse sistema de trocas gerou outros significados para os atores sobre o do batismo do boi, ao perceberem, por exemplo, que poderiam obter muitos benefícios com essa estratégia. Portanto, os grupos de bumba-boi têm convidado

para padrinhos/madrinhas, personalidades que podem ajudar de algum modo a brincadeira. Essas ações/reações dos grupos culturais podem ser interpretadas como estratégias de visibilidade, que visam também acumular capital.

4.1.1 O carisma “encena”

Para Sennet (1988, p. 330), quando uma pessoa é dotada de carisma, os outros sentem que ela é poderosa sem saberem o porquê, definindo o carisma como o “poder da personalidade”. O autor assinala que o estudo do carisma secular pode ser um meio para pensar a política numa cultura governada pela crença no imediato, no imanente, no empírico. Ampliando essa perspectiva, Geertz (1997) chama a atenção para “a conexão entre o valor simbólico dos indivíduos e a relação que estes mantêm com os centros ativos da ordem social”. Esses centros são os locais onde tudo acontece: as discussões, as tomadas de decisão, enfim, as importantes atividades que irão dar forma ao mundo social e influenciar a vida de seus membros. É essa relação do indivíduo com os centros que lhe confere o carisma. Desse modo, “o carismático não é necessariamente dono de algum atrativo especialmente popular, nem de alguma loucura inventiva; mas está bem próximo ao centro das coisas” (GEERTZ, 1997, p. 184).

Roseana Sarney se posicionou no centro de confluência dos acontecimentos, “nas arenas em que as idéias dominantes fundem-se com as instituições dominantes” (GEERTZ, 1997, p.184). Em outras palavras: esteve na hora certa, no lugar certo, com as pessoas certas. Isso se expressa nos diversos papéis assumidos por ela, que contribuíram para a construção de uma imagem carismática: ora como herdeira política de José Sarney; ora como a governadora que adquiriu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade para São Luís; ora como madrinha de bumba-meu-boi ou como “a grande foliã”. E também nos espaços escolhidos para suas aparições públicas como personagem principal: os veículos de comunicação, os “Vivas” e o “Maranhão - Vale Festejar” são bons exemplos. Este último cenário constitui um “festejo junino fora de época”, realizado em julho, no Convento das Mercês (onde se encontra o Memorial José Sarney), com a justificativa de atender à demanda dos turistas que vêm passar férias na capital maranhense.

O “Vale Festejar” é resultado de uma parceria entre Roseana Sarney, a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) e o Governo Federal, em que a governadora entra como captadora dos recursos provenientes da isenção fiscal da CVRD, via Lei Federal de

Incentivo à Cultura. Todavia, enquanto pessoa física ela não pode receber o dinheiro, por isso entra em cena a “Fundação de Amigos do Bom Menino das Mercês”, que repassa e administra o capital para a realização do evento. No final das contas, os grupos culturais ganham os cachês, mas a promotora da festa também sai lucrando, ao ganhar capital simbólico.

A fala de seu Marcelino Azevedo, dono do Bumba-meu-boi de Guimarães confirma essa suposição:

O meu boi é cadastrado *naquela brincadeira de Roseana no Convento*, é beleza! Ela reconhece que o Boi do interior tem que ganhar mais que o Boi de São Luís porque tem mais despesa... Pra governar o Maranhão tem que conhecer o Maranhão e também as manifestação popular.

O carisma, no entanto, não é uma qualidade eterna ou ainda uma “graça divina”, como faziam crer os teóricos do Antigo Regime⁸⁶. Para se manter esse posicionamento estratégico e privilegiado num campo, é preciso justificar e ratificar esses laços constantemente, fortalecendo as relações já estabelecidas e fomentando novas relações. Por isso, não basta estar no centro do poder para ser carismático. É preciso parecer carismático e agir como essa *nomeação* exige.

Se alguém é nomeado socialmente como carismático, e pretende continuar sendo visto como tal, deve adequar suas ações e seus discursos; o seu lugar de fala deve corresponder à nomeação “(...) na medida em que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato, e do qual ele é (...) o procurador” (BOURDIEU, 1996, p.89). Por isso, os atores sociais buscam estratégias que possam renovar o carisma.

Algumas performances de Roseana Sarney deram relevo à sua personalidade, destacando sua afinidade com a “cultura popular”. Essas estratégias convergem para aquilo que Sennet (1988) chama de *Sistema do Estrelato*, ou seja, uma modalidade política que aposta no poder da personalidade (carisma) do político para obter êxito e legitimidade.

De acordo com Sennet, “existe uma conexão entre a política e as artes hoje, que é diretamente criada pela cultura da personalidade” (SENNET, 1988, p. 351). Como se observa, a política vai se consolidando, cada vez mais, como espetáculo. Os políticos

⁸⁶ Teóricos como Montesquieu, Jacques Bossuet legitimaram a centralização do poder político nas mãos do monarca através de teorias que explicavam o poder divino do soberano. De acordo com Burke (1994), para esses teóricos, os reis eram imagens vivas de Deus, os únicos representantes da majestade divina.

adquirem um caráter de celebridades⁸⁷ ou, para usar um jargão jornalístico, de *colunáveis*: a vida privada do político passa a ser centro de interesse. Nunca a dimensão pública aproximou-se tanto dos interesses privados. O carismático no mundo contemporâneo mediatizado não é só aquele que está no centro dos acontecimentos, mas aquele que se torna um acontecimento midiático; aquele que vira notícia. Pois, o interesse compulsivo pela personalidade suscitado pelos meios de comunicação de massa e a necessidade que tem o político de uma deflexão das atenções concordam perfeitamente (SENNET, 1988, p. 348).

Como se pode ver na foto abaixo, que ilustra a matéria “Boieiros homenageiam governadora”, do jornal *O Estado do Maranhão*: Roseana Sarney se fantasia como um dos personagens do bumba-meu-boi, ao receber homenagem do Bumba-meu-boi de Maracanã, no São João de 1999.

Figura 10 – A governante encena: performance (re)construindo o carisma.



Humberto de Maracanã e Roseana Sarney,
vestida como brincante do *Bumba-meu-boi de Maracanã*
Fonte: O Estado do Maranhão (25/06/1999, capa)

Vestida de “cabloco de pena”, há uma associação da imagem de Roseana Sarney a um personagem do povo, um brincante de bumba-meu-boi. Tenta-se criar, portanto, uma identidade entre a governadora e a “cultura popular”, o povo. O discurso

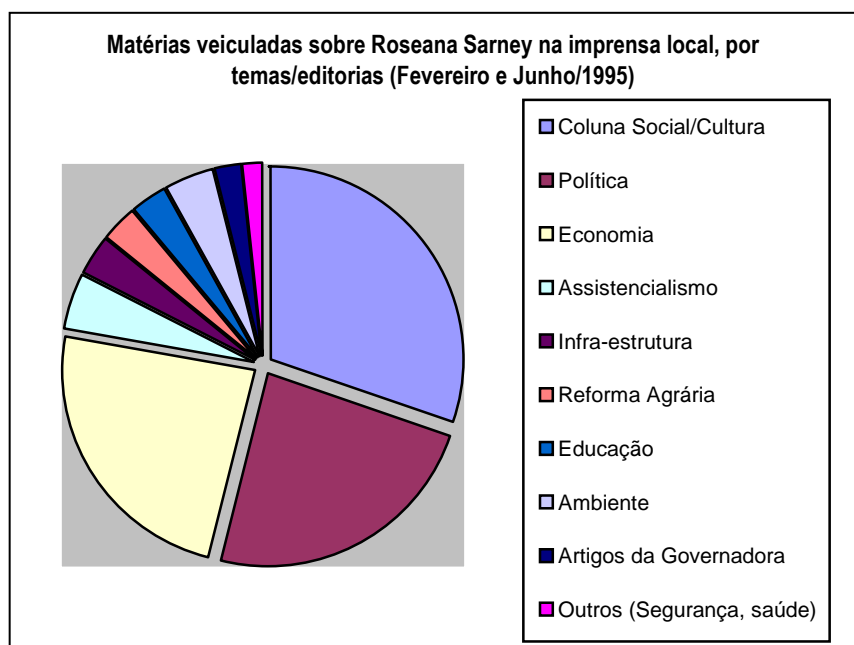
⁸⁷ Celebridade: palavra originada do latim *celebrare* (comemorar com solenidade, festejar, elogiar publicamente), qualidade do que é notável, famoso, ilustre, extravagante, singular, *nomeado*, de acordo com o Dicionário Universal de Língua Portuguesa. A construção de celebridades é, basicamente, um produto de marketing: próprio do campo midiático e da indústria cultural, está ligada à idéia dos “quinze minutos de fama” pensada pelo pintor e cineasta do movimento *pop art* Andy Warhol.

jornalístico que acompanha essa encenação reforça aspectos emocionais e pessoais da governadora.

A governadora disse que a emoção de ser madrinha da velha guarda dos bois de São Luís – São José de Ribamar, Maioba e Maracanã – é muito grande. ‘Estou muito feliz porque este convite partiu de comunidades comprometidas com a nossa maior manifestação cultural’, ressaltou ela que já foi madrinha dos bois Barrica e de Nina Rodrigues. (...) Roseana foi recebida por centenas de brincantes de boi das comunidades visitadas. ‘Essas brincadeiras estão levando o nome do nosso Estado para todo o Brasil. O Maranhão voltou a mostrar sua tradição e sua história, através da cultura popular’, afirmou Roseana.

Não só nos cadernos de cultura, como nas colunas sociais, a presença da governadora é constante nos jornais. Em breve pesquisa realizada nos diários O Estado do Maranhão e O Imparcial, percebi que em apenas dois meses foram veiculadas 127 notícias em que Roseana Sarney apareceu como a personagem principal (excluindo-se as matérias que se relacionavam apenas a familiares da governadora). Os jornais pesquisados são referentes aos meses em que acontecem as grandes festas populares do calendário oficial, fevereiro (Carnaval) e junho (São João), totalizando 116 exemplares de 1995. O gráfico abaixo mostra os resultados da pesquisa:

Figura 11 – Gráfico: A governadora como pauta para os jornais



Como se observa, Colunismo Social e Cultura compreendem as editoriais em que Roseana Sarney aparece com mais frequência, ultrapassando mesmo a editoriais de Política e a de Economia, que apresentam a mesma proporção. Nas Colunas Sociais, são destacados principalmente os aspectos privados da vida da governadora: a vida em família,

eventos particulares que freqüentou ou promoveu, homenagens pelo seu aniversário, entre outros. Isso significa dizer que a imagem de Roseana Sarney é divulgada também como celebridade, tendo sua vida privada como centro de interesse público.

Mas as reações dos atores também podem ser interpretadas como estratégias de visibilidade dos grupos culturais, que se aproveitam dos apadrinhamentos políticos para adquirir não só capital financeiro como também capital simbólico.

Erlito Meneses, membro do *Bumba-meu-boi da Madre Deus* diz que os Bois passaram a convidar Roseana Sarney para ser madrinha do grupo porque ela ajuda a manifestação e gosta da “cultura popular”:

Eu já vi foi Roseana dar de 20 mil na mão do presidente do Boi em dia de batizado. ‘Tá aqui, um presentinho pro Boi’. Por isso, que podem falar mal dela por aí, mas eu lhe digo uma coisa, ela foi muito boa pra cultura, ela se misturava com o povo. Antes de ser governadora, no Carnaval, ela já vivia aqui na Madre Deus vestida de fofão pra ninguém reconhecer... Esses outros políticos aí, não querem nem saber, não vem aqui, por isso que digo, eu sou Roseana.

O ator cultural não esquece o apoio financeiro que Roseana Sarney destinou à “cultura popular”, propagado como valorização da cultura. Percebe-se também que a performance como política próxima do povo, afeita à “cultura popular” permanece no imaginário coletivo de algumas comunidades. Em 2007, por exemplo, o Bumba-meu-boi de Pindaré bordou um retrato de Roseana Sarney no “couro do boi” – revestimento externo do boi, que é enfeitado com paetês, canutilhos e miçangas –. Ser tema do couro do boi significa um grande honra, resultado do ano inteiro de trabalho da comunidade.

Figura 12 – Roseana Sarney representada no couro do boi: símbolo de honra e poder



Fonte: Arquivo pessoal

Seu Marcelino Azevedo, dirigente do Bumba-meu-boi de Guimarães atribui a Roseana Sarney o melhor governo para a cultura:

Eu passei por tanto governo no Maranhão... o governo que mais apoiou até hoje a cultura do Maranhão foi o de Roseana. Eu não sou de mentira. Nesse governo o pessoal sempre me recebeu muito bem (...) Eu tenho uma simpatia com ela porque ela nunca me enganou. A gente repara governo é pela palavra dele. Nessa situação da cultura, ela sempre cumpriu.

Ao serem apadrinhadas por Roseana Sarney, as manifestações populares podem aparecer com mais frequência nos meios de comunicação, ganhando assim mais visibilidade. E os atores culturais são conscientes disso.

Outro fator que indica que os grupos culturais têm poder é a procura dos políticos e, às vezes, de empresas privadas, para patrociná-los, em troca de *marketing* político ou institucional.

Também, os editais de financiamento das empresas públicas e privadas nacionais constituem mecanismos que possibilitam maior autonomia dos atores culturais, desde que tenham pessoas especializadas para formatar seus projetos culturais. Aí entram em cena, os pesquisadores, as ONG's, as Universidades. Como aponta seu Marcelino, ao lembrar do projeto cultural, desenvolvido por uma antropóloga brasileira que levou seu grupo para o exterior: “Eu acho é que a Universidade tá mais perto da cultura hoje do que os governo... Quando a gente foi na Alemanha, a gente foi tão bem tratado, os universitários gostaram muito da gente, quando eu lembro daquilo, meus olhos enche d'água”.

Em sua fala, seu Marcelino chama atenção para a importância das Universidades, dos pesquisadores, das ONG's como alternativa de visibilidade, valorização e aquisição de capital (financeiro e simbólico) para os artistas e grupos culturais em geral.

4.2 Reforma Administrativa: mais recursos para a “cultura popular”

A identidade cultural é uma força imensurável que nos cabe potencializar e valorar, para que seja o elemento fertilizador da articulação entre o econômico, o social e o político.

(Enrique Iglesias, Presidente do BID – Retirado do Relatório de Atividades da FUNCMA/2001)

No final de 1998, Roseana Sarney promove uma reforma administrativa no Estado do Maranhão, através da Lei Estadual nº 7.356, de 29 de dezembro de 1998, na qual

dentre outras coisas, transforma as 22 Secretarias de Estado em 8 Gerências, o que é considerado por Gonçalves um “reforço à centralização das práticas de poder” (GONÇALVES, 2006, p.205) em âmbito estatal. Além disso, institui 18 Gerências Regionais, que ao mesmo tempo dilui a concentração de poder dos políticos circunscritos em pequenas regiões e municípios e adensa poder em suas mãos, já que as Gerências de Estado eram pessoalmente supervisionadas pela governadora (GONÇALVES, 2006, p. 208).

A pasta da cultura, no entanto, recebeu tratamento diferente das outras secretarias. Primeiro, a Secretaria de Cultura foi provisoriamente transformada em Gerência Adjunta de Cultura, subordinada à Gerência de Desenvolvimento Humano (antiga Secretaria da Educação), extinguindo o Sistema Estadual de Cultura. Permaneceu nesta situação jurídico-administrativa por apenas cinco meses, pois em 7 de maio de 1999, a Lei Estadual nº 7379, substitui a Gerência Adjunta de Cultura pela Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA) (Ver Apêndice A). De acordo com essa Lei a FUNCMA foi criada com a função de:

instituir o Programa Estadual de Cultura, utilizando a ação transformadora do processo cultural para o exercício da cidadania e desenvolvimento humano, com a democratização ao acesso às ações culturais e à memória histórica, visando descentralizar as atividades culturais através da municipalização da cultura, preservando e disseminando os valores culturais, patrimoniais, artísticos e paisagísticos do Estado do Maranhão, com o fim de estimular a produção cultural, valorizar e promover as manifestações artístico-culturais.

Pergunto-me por quê somente a Secretaria de Cultura foi transformada em Fundação. Por quê esse *status* diferenciado para a pasta da cultura? O que isso significa?

Para tentar explicar essas questões, em primeiro lugar recorro a um breve esclarecimento sobre o instituto da fundação. De acordo com o Índice Fundamental do direito, as fundações constituem:

complexos de bens destinados à realização de determinados fins, sendo, para tanto, dotadas de personalidade jurídica. Se um particular ou o Poder Público decidem, a título de exemplo, criar uma instituição destinada ao ensino ou à pesquisa médica, criarão uma fundação, mediante dotação patrimonial. Portanto, a fundação tem caráter patrimonial, ao passo que uma sociedade é uma coletividade de pessoas. Existem fundações de direito privado e fundações de direito público. As fundações de direito privado são criadas por escritura pública ou por testamento, mas a fundação de direito público é instituída por lei.

Então, investir na cultura através de uma fundação de direito público e não através de uma Secretaria/Gerência significou para o Estado a possibilidade de destinar maior volume de recursos financeiros para a área, tendo em vista que o orçamento da cultura não mais proviria do orçamento geral do governo, mas sim de dotações

orçamentárias especiais. A programação das receitas das fundações estaduais deve ser encaminhada à Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico⁸⁸, comandada pelo marido da governadora, Jorge Murad, que avalia e autoriza as receitas, depois anuídas pela Chefe do Executivo.

Assim, transformar a Secretaria de Cultura em Fundação significa também instituir um órgão com maior autonomia, cujos recursos financeiros não mais proviriam do orçamento geral do governo que, por lei, estabelecia um percentual de apenas 2% à pasta da cultura. A partir daí, observou-se um aumento gradual da receita da cultura no Estado. O quadro que segue mostra esse movimento:

Quadro 4 – Demonstrativo das Receitas da SECMA / FUNCMA*

SECMA							
Coordenadorias:	Patrimônio Cultural	Ação e Difusão Cultural	Memória e Document.	Museus	Municipalização da cultura	Total Orçado (R\$)	Total Liberado** (R\$)
1995	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	11.691.967,00	3.669.017,89 (31%)
1996	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	2.812.704,00	451.114,95 (16%)
1997	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Receita não relatada – superior à estimada
1998	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Não relatado	Receita não relatada – superior à estimada
FUNCMA							
Programas:	Conservação Patrimônio Arquitetônico Paisagístico e Arqueológ.	Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural	Conservação da Memória Documental Bibliográfica	Dinamização das Atividades Museológicas.	Municipalização Cultural	Total Programado (R\$)	Total Executado** (R\$)
1999	Programado: 906.234,00 Executado: 0,00 (0%)	Programado: 2.690.303,00 Executado: 1.330.757,86 (49,46%)	Programado: 431.643,00 Executado: 3.016,00 (0,7%)	Programado: 200.886,00 Executado: 50.704,28 (25%)	Programado: 107.926,00 Executado: 0,00 (0%)	4.156.992,00	1.384.478,14 (30%)
2000	Programado: 504.648,00 Executado: 88.633,09 (17,56%)	Programado: 2.176.364,00 Executado: 7.428.442,89 (341,32%)	Programado: 620.450,00 Executado: 211.185,26 (34,04%)	Programado: 282.686,00 Executado: 59.435,70 (21,03%)	Programado: 182.844,00 Executado: 0,00 (0%)	3.766.992,00	7.787.696,94 (206,73%)
2001	Programado: 505.942,00 Executado: 1.370.999,03 (270%)	Programado: 2.418.579,00 Executado: 10.095.053,76 (417,4%)	Programado: 627.604,00 Executado: 354.142,50 (56,43%)	Programado: 283.308,00 Executado: 279.029,18 (98%)	Programado: 183.465,00 Executado: 185,01 (0,1%)	4.018.898,00	12.099.409,48 (301,06%)
2002	Programado: 505.942,00 Executado: 732.713,55	Programado: 2.478.577,00 Executado: 15.724.907,00	Programado: 627.604,00 Executado: 326.871,00	Programado: 283.308,00 Executado: 122.523,00	Programado: 183.465,00 Executado: 0,00	4.018.898,00	17.381.817,00 (332,5%)

Fonte: Relatórios de Atividades SECMA/FUNCMA. *A receita real pode variar porque os Relatórios só descrevem os recursos provenientes do Tesouro Estadual, não especificando os valores de outras fontes com regularidade.

⁸⁸ Todas as Gerências de Estado eram ligadas à Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico, uma espécie de gerência-mor, coordenadora das demais, responsável por gerenciar todas as obras e liberar recursos para todas as áreas.

Vale ressaltar que dentre essas receitas anuais, o Programa da FUNCMA que recebeu mais verbas foi o de Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural⁸⁹, responsável principalmente pela promoção de festas populares do calendário oficial do Estado: Carnaval, Festa do Divino Espírito Santo, São João, Natal e Reveillon. Em 1999, este programa concentrou mais de 95% de toda a receita da Fundação (R\$ 1.330.757,86 de R\$ 1.384.478,14). Em 2000, a receita da FUNCMA foi sete vezes maior que o ano anterior e duas vezes maior que a receita estimada para esse exercício financeiro do órgão (a receita prevista foi de R\$ 3.766.992,00 e a executada, R\$ 7.787.696,94), novamente, mais de 95% desses recursos (R\$ 7.428.442,89) foram destinados ao Programa de Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural. Em 2001, a concentração também foi grande neste setor: 83,4% dos recursos da FUNCMA (ou seja, R\$ 10.095.053,76 de R\$ 12.099.409,48), sendo que a receita do órgão triplicou em relação à programação financeira e aumentou 41% em comparação a 2000.

Foi nomeado pela governadora Roseana Sarney para presidir a FUNCMA o então Secretário de Cultura, Luís Henrique de Nazaré Bulcão, que teve os amigos e também dirigentes da *Cia. Barrica Teatro de Rua*, Wellington Reis como diretor de Ação e Difusão Cultural e José Pereira Godão, como assessor da Fundação.

O organograma da FUNCMA (Ver Apêndice C) apresenta um Fundo de Desenvolvimento Cultural e 11 órgãos: Diretoria de Patrimônio Cultural, Biblioteca Pública Benedito Leite, Casa de Cultura Josué Montello, Arquivo Público do Estado do Maranhão, Escola de Música do Estado (EMEM), Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), Centro de Criatividade Odylo Costa filho (CCOCf), Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), que incorporou o Teatro João do Vale, Diretoria de Ação e Difusão Cultural e Centro de Pesquisa Histórica, Natural e Arqueológica do Maranhão, estes dois últimos criados na gestão da FUNCMA. O referido organograma não inclui nem o Teatro Arthur Azevedo, nem Morada das Artes (inaugurada em 2002), que também constituem casas de cultura supervisionadas pela instituição. Para além do organograma, identificam-se ainda os seguintes sub-órgãos (Ver Apêndice A): Casa do Maranhão e Casa de Nhozinho, inaugurados em 2002 como anexos do CCPDVF, o que representa um alargamento da atuação deste órgão; Museu de Artes Visuais, Museu de Arte Sacra, Cafua das Mercês, que

⁸⁹ O Programa de Ação e Difusão cultural envolve: a Diretoria de Ação e Difusão Cultural, o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, o Centro de Criatividade Odylo Costa filho, Espaço Cultural João do Vale e Escola de Música do Estado.

já eram anexos do MHAM; Casa de Cultura de Alcântara e Salão de Bens Culturais; o Departamento de Projetos Especiais e Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Maranhão, subordinados à Diretoria de Patrimônio Cultural. Totalizando 22 unidades de cultura.

A antiga Secretaria possuía 17 unidades de cultura (incluindo órgãos e subórgãos), portanto, percebe-se que com a instituição da FUNCMA, houve um aumento significativo na quantidade de unidades oficiais de cultura no Maranhão (Ver Apêndice A).

Estabelece-se a continuidade do projeto de transformar a “Cultura Popular” em carro-chefe do Governo de Roseana Sarney, uma metáfora do Estado e da Governadora.

Para compreender como esse processo é desenvolvido, recorro ao discurso do governo no Relatório de Atividades da FUNCMA, em que o Maranhão é identificado com um lugar fértil para a cultura: “(...) vasto e rico quinhão cultural que se chama Maranhão, que não é mentira nada seu Padre Antônio Vieira. É tradição. É torrão abençoado e predestinado. Seus poetas, cantores e artistas sabem disso. Aliás, o povo sabe bem mais” (FUNCMA, 2001, p. 5).

O Maranhão é representado como quinhão cultural vasto e rico, ou seja, Maranhão é sinônimo de diversidade cultural. Em seguida, fazendo uma referência simplória ao sermão da *Quinta Domingo da Quaresma*, de Padre Antônio Vieira⁹⁰, há uma oposição dos termos *mentira* e *tradição*, o que me permite dizer que *tradição* está sendo usada como sinônimo de *verdade*. O vasto e rico quinhão cultural é verdadeiro, porque tradicional e vice-versa. Logo, é limitado pelo critério da *tradição*: se “Maranhão é tradição”, o que não é alcançado pela tradição não é entendido como sendo Maranhão, ou seja, é mentira; a diversidade cultural do Maranhão é delimitada, assim, pela tradição (verdade ou forma de divisão do mundo social do Estado).

Na metáfora “[Maranhão] é torrão abençoado e predestinado” o discurso oficial aciona uma relação de semelhança entre Maranhão e um solo próprio para cultura. Evocando o sagrado/ o sobrenatural ao dizer que o chão maranhense é “abençoado e predestinado”, ao mesmo tempo, são referidas as manifestações culturais e festas populares que têm forte caráter religioso no Maranhão e justifica-se o discurso oficial baseando-se

⁹⁰ Padre Antonio Vieira diz no citado sermão, escrito em 1654: “E se as letras do abecedário se repartissem pelos estados de Portugal, que letra tocara ao nosso Maranhão? Não há dúvida que o M. M – Maranhão, M – murmurar, M – motejar [gracejar], M – maldizer, M – malsinar, M – mexericar, e, sobretudo, M – mentir: mentir com as palavras, mentir com as obras, mentir com os pensamentos, que de todos e por todos os modos aqui se mente...”.

num poder divino. Se pretende afirmar que o solo maranhense é próprio para a cultura, desde que esta se identifique com a “cultura popular” nomeada pelo Estado.

As entrelinhas do discurso apontam, portanto, aquilo que o Governo concebe (ou privilegia) como cultura nesta fase, isto é, aquilo que identifica como “cultura popular”. Entendo assim que a diversidade cultural, para esta concepção de cultura, não constitui um critério importante para o estabelecimento das ações estatais em âmbito cultural, já que são privilegiadas as expressões de uma cultura considerada popular como principais representantes da cultura do Estado.

O enfoque da gestão cultural, mais do que antes, é a “cultura popular”, norteado pela concepção do Secretário sobre o popular, o que caracterizaria uma “cultura política” e não uma “política cultural”. Segundo Alvarez (et al, 2000, p. 25), a cultura política constitui “a construção social particular em cada sociedade do que conta como ‘político’”, ou seja, “a cultura dominante”. Luís Bulcão define que cultura política é essa, no Relatório de Atividades (FUNCMA, 2000, p. 3-4):

Sentimo-nos gratos na medida que [sic] a sociedade reage com satisfação aos nossos atos. É o turista que nos visita e fica a conhecer nossas casas de cultura, nossas brincadeiras, nossa gente e nossa arte. É a sociedade nativa que se mostra mais à vontade em se reconhecer diante e dentro do Bumba-meu-boi, do bloco tradicional, da arte pictórica de um Ambrósio Amorim, da delicadeza de Sinhô dedilhando acordes magníficos, do jeito irreverente e rítmico de Dona Teté, ‘cacuriando’ mentes e corações, das rimas simples e telúricas de Humberto de Maracanã, da poesia densa, profunda e sangrenta de Nauro Machado, do som trovejante dos tambores da Casa das Minas, internacionalizados por Josué Montello, clamando por justiça, chorando seus filhos e nos atando em laço à mãe África.

A partir deste discurso, classifico a concepção de cultura desta gestão como *estatista* (CANCLINI, 1988, p.42), pois nela “há uma inadequada caracterização do popular, entendido como conjunto de gostos, hábitos sensíveis e intelectuais ‘espontâneos’ do povo, sem discriminar o que representa seus interesses e o que os aparatos do Estado inocularam nas massas através da educação escolar e das comunicações”. Essa concepção pode ser observada em diversas estratégias desenvolvidas pelo Governo Estadual. Seja na classificação das manifestações culturais em categorias específicas, cuja hierarquia implica não só em *status*, mas também em benefícios financeiros diferenciados para os grupos. Seja na interferência direta do processo criativo desses grupos culturais, através de ações da FUNCMA que, “operando na perspectiva da ação transformadora da sociedade”, visa ao “aprimoramento estético dos seus membros, sempre pautado na preservação e difusão dos bens culturais materiais e imateriais do Maranhão” (FUNCMA, 2001, p.3).

O “aprimoramento estético” dos produtores culturais significa o enquadramento desses atores, uma “aspepsia” da cultura, uma formatação que corresponda aos interesses do Estado e dos intelectuais que fundamentam e legitimam as ações estatais. Com a justificativa de um “aprimoramento estético”, visando “preservar” e “difundir” os bens culturais, o Estado incute padrões, categorias, hierarquias no âmbito da produção cultural, tendo como retórica⁹¹ a tradição e o turismo. Neste sentido, preservar significa aderir a um modelo de tradição. E difundir os bens culturais, significa torná-los atraentes para a indústria do turismo (e para o mercado). Tradição e turismo (entre muitas outras) são verdades construídas e reproduzidas pelo Estado, ora na fala da governadora Roseana Sarney, ora do Secretário, ora dos diretores dos centros de cultura do Estado, ora na fala dos intelectuais da Comissão Maranhense de Folclore. Dessa missão de aprimorar esteticamente os atores é que surgem, por exemplo, *oficinas, workshops, cursos* direcionados aos produtores culturais para que estes conservem, (re)produzam e até mesmo aprendam modos de fazer, de ser e de estar na própria cultura, sob os olhos vigilantes e doutrinadores do Estado, ações que tratam os produtores culturais como inaptos a gerir os próprios bens culturais.

A fala de Michol Carvalho, divulgada no informativo do CCPDVF reforça essa idéia:

(...) Dentro do processo de criação/produção/reprodução do Bumba-meu-boi maranhense o difícil é encontrar o ponto de equilíbrio para conciliar os valores do espaço e do tempo sagrado das suas raízes religiosas com os apelos da espetacularização, do consumo turístico. Como conciliar as peculiaridades dos referenciais artísticos específicos da brincadeira com as influências da cultura de massa que se impõem nos circuitos da mídia? Esse é o desafio crucial que se coloca no momento para o nosso Bumba-meu-boi. No passado, a manifestação chegou a ser proibida. Hoje é reconhecida como *símbolo máximo da identidade maranhense*. Sem dúvida, conta, e muito, a expressão de resistência e afirmação dessa nossa brincadeira tão séria como sinal de vida e historicidade da nossa gente (CARVALHO, 2004, s.p., grifos meus).

A pesquisadora expõe uma preocupação acerca da ameaça do consumo turístico, da espetacularização e da mídia sobre o bumba-meu-boi, dizendo ser este o principal desafio a ser enfrentado pela brincadeira atualmente. Note-se que o Estado não é mencionado no discurso como possível ameaça – o lugar de fala de Michol Carvalho não é somente de pesquisadora, mas também de membro do Estado, diretora do CCPDVF.

⁹¹ A retórica baseia-se num discurso que visa ao convencimento, à adesão; não visa distinguir o que é verdadeiro ou certo, mas sim fazer com que o próprio receptor da mensagem chegue sozinho à conclusão de que a idéia implícita no discurso representa o verdadeiro ou o certo.

A perspectiva preservacionista/passadista, que fundamenta as ações estatais pode ser observada na fala de Michol Carvalho. Quando o assunto é cultura, existe um ponto de equilíbrio? A cultura é produção e reelaboração simbólica, que não se dá maneira consensual, mas resulta de relações de forças. Por isso, é natural que ela esteja em permanente tensão. O bumba-meu-boi, assim como qualquer outro bem cultural não pode ser desvinculado do mundo social do qual a cultura de massa, o consumo turístico, a mídia, o mercado, e também, a política fazem parte. Nesse sentido, “conciliar as peculiaridades dos referenciais artísticos específicos da brincadeira com as influências da cultura de massa” é desnecessário. Os atores culturais ressignificam o Boi a cada dia, recebendo influências de suas tradições, da mídia, do mercado, do Estado, das subjetividades de seus membros. É incoerente tentar proteger a expressão cultural das influências e das relações com os diversos campos sociais; eleger alguns vilões (“turismo”, “mídia”, “mercado”). Com esta atitude, o próprio Estado acaba interferindo na produção cultural ao afirmar protegê-la.

Que influência, então, pode ser considerada do “bem” ou do “mal”? Precisamente, a questão é: quem tem o poder de afirmar o que é do “bem” ou do “mal”? Ao fabricar / difundir / reconhecer o bumba-meu-boi como “símbolo máximo da identidade maranhense” o Estado contribuiu para a ressignificação desta expressão cultural. Mas esse processo foi divulgado e reproduzido como “valorização”.

A conversão de um elemento étnico ou identitário em símbolo da Nação ou de um Estado significa, entre outras coisas, atribuir certa distinção e *status* a esse elemento. Esse novo *status* pode desestimular o poder reivindicatório ou contestações dos grupos ao poder vigente. Se por um lado, os símbolos adquirem reconhecimento e status diferenciado na sociedade; por outro lado, os grupos étnicos/sociais (cujos elementos identitários serviram para a fabricação de símbolos nacionais pelo Estado) nem sempre estão incluídos nesse processo de distinção e reconhecimento social. Assim aconteceu com o carnaval, o samba, o futebol e a feijoada – transformados em símbolos de representação nacional, idéia de brasilidade que ainda hoje persiste. Como analisou Peter Fry (1982, p.53), “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la”.

Seguindo o pensamento de Fry, percebo que no Governo de Roseana Sarney a utilização de expressões culturais populares, como o bumba-meu-boi, no processo de produção de símbolos identitários para o Estado contribuiu para a legitimação da

governadora como aquela que valoriza a “cultura popular do Maranhão”. Neste processo, o caráter contestatório do bumba-meu-boi foi atenuado por uma estratégia de poder que o elegeu como símbolo de identidade local. Essa eleição ressemantizou o auto do bumba-meu-boi (que até início do século XX servia de denúncia, momento em que população podia falar das desigualdades): hoje, a crítica política raramente aparece nas toadas, cedendo lugar cada vez mais à exaltação das belezas naturais, do amor, do próprio grupo e de seu padrinho político-financeiro e a temáticas genéricas como preconceito, drogas, ecologia, futebol. Por essa estratégia, o poder instituído abrandou o caráter contestatório do bumba-meu-boi, investindo em práticas discursivas que constituíram o folguedo em símbolo de identidade maranhense.

De modo análogo ao que ocorria com as políticas estatais de cultura da Era Vargas e dos regimes autoritários, no Governo Roseana Sarney o povo é mencionado como destinatário das ações do Estado (“a sociedade nativa que se mostra mais à vontade em se reconhecer diante e dentro do Bumba-meu-boi”), no entanto, só lhe resta aderir a elas, porque à população não é dado o poder para submeter tais ações à sua livre apreciação. Isso fica explícito no discurso de Luís Bulcão: “a sociedade reage com satisfação aos nossos atos”. Este discurso parece não reconhecer que os cidadãos têm o direito de demandar/produzir políticas culturais de seu interesse. Será que só resta à sociedade reagir às intervenções do Estado? E será que essas intervenções configuram políticas públicas culturais?

O produtor cultural, Jeovah França, que foi assessor da SECMA/FUNCMA avalia: “durante o Governo de Roseana Sarney não houve a construção de uma política [pública cultural], mas ações que seguiam a linha de pensamento do Secretário vigente”. Ele acredita que o “estilo Roseana Sarney” inseriu uma cultura política no Maranhão que influenciou governos posteriores, dificultando a implantação de políticas públicas culturais no Estado: “O que temos ainda hoje é uma política de eventos concentrada na cultura popular, porque é aquela considerada a mais vantajosa pro Estado”.

Em eventos populares, a repercussão das ações do Governo, na imprensa, na opinião pública, na população se dá a curto prazo, quer dizer, em pouco tempo todos ficam sabendo o que o governo está fazendo e, como, geralmente são mega-eventos, voltados para as massas, atingem um número considerável de pessoas. O ritual desses grandes espetáculos acaba funcionando como meio de legitimação do Estado, mais ainda, da personificação de Roseana Sarney, que aproveita essas encenações para renovar seu

carisma, baseando-se no discurso do popular. Afinal, como bem observa Canclini (1997, p. 58-59),

os rituais servem para ‘conter o curso dos significados’ e tornar explícitas as definições públicas do que o consenso geral julga valioso. Os rituais eficazes são os que utilizam objetos materiais para estabelecer o sentido e as práticas que os preservam. Quanto mais custosos sejam esses bens, mais forte será o investimento afetivo e a ritualização que fixa os significados a eles associados.

Para Calabre (2007 apud Rubim, 2007) as políticas públicas são decisões coletivas, em geral produtos de atividades políticas, que devem envolver diversos agentes com um impacto sobre o conjunto da sociedade, além de ações normativas e alocação de recursos. De acordo com Rubim (2007), só podem ser consideradas políticas públicas aquelas que são discutidas e legitimadas pela sociedade. O autor explica que é fundamental distinguir políticas estatais de cultura de políticas públicas de cultura, pois estas últimas implicam sempre em políticas negociadas com a sociedade.

Ao ser questionado sobre a participação popular em sua gestão, Luís Bulcão argumenta:

(...) nós tínhamos consciência do que estávamos fazendo, tudo metodicamente feito. Mas, dando uma abertura para que a população como um todo participasse. Não era aquela secretaria de cultura que se botava um bordão de apenas um ou dois privilegiados terem acesso. Eu cheguei a receber no meu gabinete 50, 100 pessoas. Eu enchia meu gabinete porque eles queriam conversar com o Secretário... Eles queriam me dizer dos seus problemas. Essas pessoas são simples, elas querem apenas te conhecer e fazer com que elas também fossem conhecidas. E eu dei isto pra elas. Quando eu não tinha, porque nem tudo você tem dinheiro pra fazer e tudo, mas eu dava carinho, eu dava compreensão, eu os recebia, eu os tinha como meus amigos e isso fazia com que a gente trabalhasse numa harmonia, numa fraternidade... E isso existia na época que a gente participava da cultura do Maranhão.

O então Secretário acionou discursos populistas / paternalistas para lidar com os atores culturais, levando os atores para os centros de poder do Estado (o Palácio, os Vivas, órgãos estatais de cultura). Essas práticas, em que o poder se exercita de modo quase invisível, forjam um ambiente democrático dando voz aos atores. Como ilustra a fala de seu Marcelino Azevedo, do Boi de Guimarães:

Nesse governo o pessoal sempre me recebeu muito bem. No governo dela [Roseana Sarney], a gente era chamado era pro palácio, pra fazer reunião com a gente lá dentro, na presença dela. Eles queriam saber... conhecer o movimento da cultura. A gente tem que ter liberdade de expressão e isso o Governo Roseana dava pra gente. Eu influenciava meus brincantes e influencio pra votar nela!

No entanto, não havia interesse em despertar um debate efetivo entre Estado e sociedade. Os atores eram convocados a “aceitar” as deliberações do Estado. O discurso de Luís Bulcão sobre a montagem da programação dos arraiais oficiais do Estado revela isso:

[Dirigindo-se aos atores culturais:] ‘Olha, tu tens tantas apresentações, o outro tem tantas apresentações, os outros têm tantas...’ Veja bem, é isso, as pessoas pensam que as outras porque são simples, são pobres, não são inteligentes, que essas pessoas são burras. Não são. Você explicava e as pessoas entendiam. As pessoas reconhecem que o Boi da Madre Deus, da Maioba, que o Boi de São José de Ribamar, de Axixá, de Nina Rodrigues têm mais preferência. Eles sabem disso, eles sabem. Então, não precisava muito argumento, eles mesmos sabem, só que eles queriam apenas uma oportunidade pra também crescer, quem não quer crescer?

A distribuição dos grupos em cada arraial nos períodos de festa é apenas um exemplo das decisões unilaterais e verticalizadas da referida gestão cultural.

A violência simbólica também foi exercida através da categorização, da classificação, do etiquetamento desses atores pelo Estado. Como vimos anteriormente, a SECMA criou uma hierarquização dos “grupos folclóricos”, a título de pagamento de cachês, a partir de critérios subjetivos de membros do CCPDVF e da CMF. Questionado sobre o uso desta estratégia, Luís Bulcão responde:

(...) você sabe que nós pegamos o bonde andando. Você chegar pra parar e botar os próprios interessados pra fazer um negócio desse, você não vai conseguir. Então o que nós fizemos, nós fechamos várias listas, conversávamos. Eu reuni com eles várias vezes lá no [teatro] Alcione Nazaré, lá no João do Vale, mostrava e tudo, tá tudo bom? É isso aqui? É! Mas sempre tinha um ou outro descontente, era natural gente, nem Jesus agradou, coitado, a todos. Eu iria agradecer? Não! Vai ter um ou outro descontente? Vai. Tinha um sargento, por exemplo, que ele achava que ele era um cara da cultura, nunca foi, vivia daquilo pra pegar um dinheirinho ali ou outro, nós sabíamos, mas quem era eu pra dizer isso, né? Então eu também tinha que dar o direito dele, se ele tem um grupo, se ele tava representando o grupo dele, eu deixava (...) *mas, na cultura popular, veja bem, tem uma coisa que marca, que é o que nós chamamos da tradição, o nome, o pedigree. Tem gente que tem pedigree, tem gente que não tem. Quem não tem vai lutar pra ter.* Esse é que é o problema. Tu achas, por exemplo, que Boi de Axixá não tem pedigree, não tem tradição? Boi da Maioba não tem? Turma do Quinto não tem? Fuzileiros da Fuzarca não tem? Flor do Samba não tem? Favela não tem? Então, é isso... É por isso que tô dizendo, *foi fácil pra mim porque é fácil você saber quem tem quem não tem tradição.*

O presidente da FUNCMA ratifica o uso da categorização dos grupos e, ainda, parte do princípio de que os atores não têm capacidade para definir seus próprios critérios. Ele afirma ter se reunido com atores culturais, no entanto, tais reuniões serviam apenas para comunicar decisões previamente tomadas.

Além disso, Luís Bulcão atribui a si próprio o direito de *nomear* (BOURDIEU, 1996) um ator/grupo como tradicional ou não, qualidade que compara a um “pedigree”. Os significados deste termo podem se referir a “linha de ancestrais”, “registro genealógico de animais de raça pura”, “história”. O interessante é que seu discurso é posto como verdade única (“Tem gente que tem pedigree, tem gente que não tem”) e universal (“foi fácil pra mim porque é fácil você saber quem tem quem não tem tradição”).

Essas práticas de “deixar falar”, de levar o povo para o centro do poder político e de nomeações podem ser entendidas como *rituais*, no sentido dado por Kertzer (1988, p.1), segundo o qual os políticos se utilizam dos ritos para criar realidades políticas para as pessoas que estão ao seu redor. Tais práticas simbólicas fornecem significados para os atores, que a partir deles, constroem uma imagem sobre o político. Neste processo, explica Kertzer (1988, p. 14), “o ritual não somente tem efeito cognitivo sobre a definição política da realidade, mas tem um importante impacto emocional”, o que pode contribuir para uma maior persuasão dos atores, através dos discursos populistas / paternalistas do gestor cultural, por exemplo.

O Estado tenta impor suas visões e divisões de mundo, mas diante da cultura política dominante, os atores não são passivos nesse processo. Reivindicam direitos, demandam ações do Estado (mesmo que não sejam executadas), negociam com o Estado, exercendo também poder. Desta forma, tentam interferir na cultura política do Estado, a fim de gerar respostas aos seus interesses. O que é verificado nas palavras de Humberto do Maracanã. Segundo ele, a SECMA/FUNCMA não convocava os atores para participar da elaboração da programação oficial:

Não. Eles convidam a gente pra mostrar, mas quando a gente chega lá, já tá tudo montado. Aí eles perguntam: ‘Tá bom pra vocês?’ Aí a gente diz: ‘não, não tá bom, porque a gente já tem aquelas apresentações particulares’, aí vai... até a gente chegar num acordo... mas isso é feito com cada um, não é junto não.

E ainda, na fala de seu Marcelino: “O governo que não faz reunião com o povo da cultura não tá valorizando, porque o fazedor da brincadeira é que sofre. Se ele falar com a gente, ele vai saber a nossa verdade”.

Assim, não há uma simples assimilação dos discursos e aceitação das estratégias do Estado pelos atores culturais. Eles podem assimilar alguns conteúdos, mas também podem rejeitar e reelaborar outros, criando suas próprias realidades, suas visões de mundo e ressignificando sua experiência. É isso que faz Humberto afirmar que a motivação de brincar o boi há mais 30 anos ainda hoje é a mesma: “Eu vejo ainda o mesmo sentimento de gostar do boi nas pessoas”.

4.2.1 Dominação x emancipação

A cultura política do Governo de Roseana Sarney levou a uma dominação/manipulação dos atores? Houve um silenciamento das vozes dissonantes na

esfera cultural? Seria precipitado dizer que sim. As ações estatais de cultura tenderam a um acúmulo de capital simbólico na figura de Roseana Sarney, o que gerou uma antropomorfização do poder ou uma consagração / visibilidade da governante a partir das relações desenvolvidas com a “cultura popular”. Além disso, as intervenções da SECMA/FUNCMA privilegiaram alguns setores da esfera cultural em detrimento de outros, com base nas concepções de cultura dos gestores. Neste emaranhado de relações, muitas estratégias desenvolvidas pelo Estado interferiram nas culturas populares (*título de patrimônio, Vivas, cadastro, cachês, classificações, apadrinhamentos*), gerando modificações no universo simbólico dos atores. Mas, ainda assim, não se pode falar que as relações entre política e cultura se estabeleceram através da oposição dominação/sujeição.

“A cultura é política porque os significados são constitutivos dos processos que, implícita ou explicitamente, buscam redefinir o poder social” (ALVAREZ et al 2000, p.25). E os atores têm consciência de seu poder político, como demonstra a fala de seu Marcelino Azevedo:

este ano é ano de eleição, eles vão oferecer maior estrutura pra cultura popular, mas os outros anos eles esquecem que também são anos culturais. Eles visitam a gente com esse interesse político de levar a gente pra fazer campanha deles. Eles sabe que o grupo de cultura tem um contingente... Nós que tamo aqui com 130 pessoas, o político vai querer falar de um a um? Ele quer falar é com a pessoa coordenador do grupo, que aí ele tira alguma coisa.

Seu Marcelino representa um líder de opinião⁹² em sua comunidade. E reconhecendo-se enquanto agente político, negocia e exige benefícios para o grupo.

Humberto também fala da sua atuação política na comunidade do Maracanã:

o bumba-boi vem de um povo sofrido, esse povo dificilmente tiveram condição de crescer financeiramente. Alguns melhoraram alguma coisa, mas é o mesmo povo humilde, assalariado. Aí, eles vêm e pedem. Na medida do possível a gente resolve. É um remédio... Quando o pessoal chega e vai pra casa a gente reconhece as dificuldades que eles passam, então a gente tem o cuidado, né, de dar pra cada um levar um provimento pra tomar um café em casa, outros querem remédio, um é pescador que tá com a canoa esbandalhada; outro é lavrador, tá precisando ajeitar a roça, alguma coisa a gente ajuda, tudo a gente faz. Eu sempre fui a favor de ajudar. (...) Sempre a gente tá atento. Eu me preocupo muito quando eu vou na casa de um brincante que eu vejo a casa dele num estado tão precário, alguma coisa eu tenho que fazer... Até porque ele se desloca lá da casa dele e vem pra cá prestigiar pra dar essa força, vem somar, então isso sensibiliza a gente.

O ator cultural adquire capital simbólico junto à comunidade e também fora dela, a partir da sua atuação política. Humberto do Maracanã diz como:

⁹² Atores sociais que desfrutam de certa credibilidade nas comunidades (bairro, igreja, trabalho, escola) e influenciam os demais com suas opiniões e interpretações da realidade social.

A gente começou a Associação [Recreativa e Beneficente do Maracanã] em 1979, com aquela coisa tradicional de contribuição de sócio, mas isso não funcionou, isso não dá certo... Mas a gente foi tentando ver se conseguia fazer alguma coisa na comunidade: criamos uma escolinha, a comunidade é servida de saúde, tem o posto de saúde, tem água encanada, nós temos uma escolinha comunitária que funciona lá na sede, e o forte mesmo é o Boi, através do Boi é que a gente conseguiu manter essa relação forte com a comunidade e lá fora.

Percebe-se que o envolvimento político de Humberto é bastante antigo, tendo registrado o bumba-boi como personalidade jurídica bem antes da exigência do *cadastro* do Governo de Roseana Sarney. Além disso, não é só através do poder público que consegue recursos para manter o grupo cultural e as atividades na comunidade:

Hoje tem as coisas do Governo de uma forma ou de outra ele faz a sua parte, ele contrata Boi, né, porque muitas vezes agora é muito difícil de se achar contratos. Faço as apresentações pro Governo Municipal e Estadual, aí a gente vai correr atrás de amigos, amigos empresários por aí, um dá uma coisa, um paga o ônibus, enfim, um dá 100 kg de carne, aí a gente vai levando, o Boi vai indo pra frente..

Os diversos movimentos identitários locais, geralmente sufocados ou não-reconhecidos pelo Estado foram desencadeados / impulsionados no mundo contemporâneo, ambientado pelos meios de comunicação de massa, pelas tecnologias da informação e marcado pelos processos de globalização e mundialização/glocalização da cultura. Paradoxalmente, o processo de globalização – que seria responsável pela inevitável homogeneização mundial de bens materiais e simbólicos – acabou gerando uma preocupação maior com a identidade, o que fez proliferar novos movimentos culturais e formas contra-hegemônicas de atuação política (SANTOS, 2003, p.557).

O Estado-nação, que deteve o monopólio da legitimidade em afirmar o que deveria ser o “autêntico” símbolo da coletividade, perde essa exclusividade com a expansão da globalização no domínio da cultura ou mundialização. Assim, a identidade nacional torna-se uma “diferença” entre várias outras.

Neste contexto, a mídia – espaço público privilegiado do mundo contemporâneo – assume um papel importante. Não apenas como lugar de controle, mas também como lugar de emancipação dos atores sociais. Desse modo, apesar das relações próximas com o Estado e da lógica capitalista que regem as empresas de comunicação no Maranhão, a mídia não pode ser vista apenas como mecanismo de controle ou manutenção do *status quo*, já que ela desconcentra o poder do Estado e das elites, na medida em que dá voz e visibilidade a grupos sociais considerados periféricos.

As correntes teóricas conservadoras sobre a mídia descartaram o fato de que os indivíduos estão inseridos num contexto sócio-cultural, interagindo com outros indivíduos,

outras instituições (trabalho, escola, igreja...) e com líderes de opinião da comunidade onde vivem. Todos esses elementos interferem diretamente no processo de mediação dos discursos midiáticos e na consequente formação da opinião pública pelos atores sociais.

Além disso, os indivíduos não são meros receptores “dóceis” ou simples audiência passiva de mensagens. São antes sujeitos dotados de subjetividade, capazes de assimilar, rejeitar, enfim, reagir de modos diferentes às mensagens midiáticas.

Em parte, a mídia influencia, aponta caminhos, difunde ideologias e modismos, veicula mensagens universalizantes e homogeneizadoras, sugere visões e di-visões de mundo. Mas ela também é reflexo da mesma realidade social que ajuda a construir. Não podendo ser analisada fora do mundo social, como se estivesse acima do bem e do mal. Os discursos que são mediados ou traduzidos pela mídia são também reflexo de outros campos sociais com os quais se relaciona (política, economia, cultura...).

Assim, se por um lado, a mídia constrói realidades ao contribuir para a coesão social, para a reprodução do *status quo* e para o avanço da lógica capitalista em vários domínios, por outro lado, ela constrói outras realidades, ao permitir espaços férteis à reivindicação, à pressão às autoridades administrativas, ao surgimento de movimentos emancipatórios contra-hegemônicos (principalmente com a popularização da Internet). Neste sentido, a mídia é o lugar da emancipação quando é ocupada, por exemplo, pelas vozes dissonantes das rádios comunitárias no Brasil, pelos movimentos transnacionais de proteção ao meio ambiente na Internet, ou ainda por notícias sobre a mobilização de uma comunidade, independente do Estado, como mostra a figura abaixo:

Figura 12 – Estratégia de emancipação dos atores



Brincantes e novos dirigentes do bumba-meu-boi se articulam para dar continuidade à manifestação.

Fonte: Jornal Pequeno (24/08/2007)

A matéria fala sobre a articulação política de membros do Boi da Madre Deus que lutaram na justiça, através de processo judicial, para depor a antiga diretoria da “Sociedade Folclórica e Cultural Bumba-meu-boi da Madre Deus”, acusada de desvio de verbas e má administração.

O Bumba-meu-boi da Madre Deus (sotaque de matraca), conhecido como tradicional manifestação cultural daquele bairro, enfrentou uma grave crise financeira e de articulação entre os integrantes, o que acabou afastando os brincantes. Segundo Herbeth Santos, coordenador do movimento de rearticulação política da manifestação, “a diretoria anterior se acostumou a receber os cachês do Estado que eram pra despesa do Boi e botava no bolso, porque não tinha um controle, nem prestação de contas”. Então, o grupo que antes se destacava na cultura política dominante do Estado, agora enfrenta dificuldades por ter se acomodado ao recebimento dos cachês (sem investi-los na brincadeira), já que não buscou outras formas de subsistência. O mesmo mecanismo que desarticulou politicamente o grupo foi o que lhe havia proporcionado visibilidade anteriormente. Isto levou alguns membros do Boi e moradores do bairro da Madre Deus a reavaliar a cultura política do Estado, buscando alternativas emancipatórias para a manifestação.

Outro exemplo de movimento emancipatório contra-hegemônico⁹³ é dado por seu Marcelino Azevedo:

A gente tá com o Projeto na Petrobrás, de 18 meses, em que a gente vai fazer aulas de cultura nas comunidades quilombolas. Aqui em Guimarães tem 19, mas form escolhidas logo 5. Nós tamo muito feliz com isso porque a gente pode orientar mais a cultura em Guimarães, porque ela tá se perdendo. Eu tô incansável, porque não tem um incentivo do Governo Municipal, nem Estadual pra nossa cultura. Eles poderiam reunir a gente pra que eles soubessem as nossas necessidades; eles não acreditam que a gente se enriquece se expressando, dialogando. Não tem ninguém que pense no futuro, só no presente. E a cultura é um desenvolvimento a longo prazo!

Tanto nestes dois movimentos, quanto nas ações desenvolvidas por Humberto de Maracanã em sua comunidade, os atores buscam alternativas para dar continuidade à manifestação cultural de forma independente do Estado, ou pelo menos, conciliando as ações estatais que consideram condizentes aos seus interesses. Para entendê-los, recorro à definição de política cultural proposta por Alvarez (et al 2000, p. 24-25):

Processo posto em ação quando conjuntos de atores sociais moldados por e encarnando diferentes significados e práticas culturais entram conflito uns com os outros. Essa definição supõe que significados e práticas – em particular aqueles teorizados como marginais, oposicionais, minoritários, residuais, emergentes, alternativos, dissidentes e assim por diante, todos concebidos em relação a uma determinada ordem cultural dominante – podem ser a fonte de processos que devem ser aceitos como políticos.

Interpreto, portanto, esses movimentos político-culturais como formas de política cultural, concebendo a sociedade como parte legítima para gerar políticas que correspondam as suas necessidades, as suas visões de mundo. Somente assim, penso, as visões e os interesses diferenciados que formam a diversidade cultural da contemporaneidade podem ser minimamente atendidos.

⁹³ Santos (2003) diz que os projetos emancipatórios são contra-hegemônicos na medida em que utiliza instrumentos hegemônicos (mídia, capitalismo, globalização) para contestar a própria hegemonia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa me permitiu perceber que o Governo de Roseana Sarney não possui um discurso uníssono/homogêneo sobre política cultural. Aliás, não existe apenas um discurso, mas visões plurais que permearam a gestão cultural do Estado, cujos membros são atores que expressam suas experiências e suas concepções de mundo em determinadas ações. Mas, essa gestão cultural pode ser considerada uma política pública de cultura?

Ao analisar os Relatórios de Atividades da SECMA/FUNCMA, não foi encontrada nenhuma definição para a política cultural do Estado, apesar de esta aparecer em várias passagens dos documentos como principal objetivo do órgão. Também, não há outro documento, segundo funcionários da Secretaria, que trate do tema.

Assim, a SECMA foi criada para “desenvolver e apoiar a cultura, bem como *assessorar o Governador na formulação e execução da política cultural do Estado* (SECMA, 1995, p. 2, grifos meus)” e para “*planejar, normalizar, coordenar, executar e avaliar a política cultural do Estado*” (SECMA, 1996, p.5, grifos meus). Por sua vez, a FUNCMA que substituiu a SECMA, também teve como missão a “elaboração e execução da política pública de natureza cultural” (FUNCMA, 2001, p.3).

No entanto, não houve a formulação, a elaboração, o planejamento, nem tampouco a execução ou avaliação de uma política cultural. Existiu, sim, um conjunto de ações e projetos – isolados e descontínuos –, seguindo a visão de cultura dos Secretários escolhidos pela governadora Roseana Sarney.

Num primeiro momento, na gestão cultural comandada pelo advogado Eliézer Moreira Filho predominou a concepção de cultura identificada com “erudição”, limitando-se a dois eixos de atuação: o “patrimônio” e a “cultura popular” – sendo que esta última se deu a reboque do primeiro – no intuito de adquirir o título de Patrimônio Cultural da Humanidade para São Luís. Já, no segundo momento, em que o artista Luís Henrique de Nazaré Bulcão assumiu a gestão cultural, predominou a concepção de que a “cultura popular” deveria ser incrementada em detrimento das demais, por se tratar de uma cultura, segundo a visão do Secretário, do “povo pobre”. Assim, as ações antes concentradas no “patrimônio” migraram para a “cultura popular”.

As relações entre atores culturais e o Estado no Maranhão, aparentemente caóticas, são intermediadas e motivadas por uma linha de ação do poder público. Mas, isso caracterizaria uma política pública de cultura? Para responder a esta questão, destaco

alguns elementos comuns às duas gestões do Governo de Roseana Sarney, tentando situá-los no debate contemporâneo sobre política cultural:

- a) *O predomínio de uma política de eventos, sejam eles obras ou festas populares:* essa visão delimitada ao acontecimento episódico dificulta a continuidade / o desenvolvimento de projetos a médio ou longo prazo, pois constituem atividades isoladas e pontuais, limitadas a mandatos e motivadas por interesses de ocasião;
- b) *A falta de planos/planejamentos dos órgãos de cultura:* qualquer processo de gestão demanda diretrizes, planejamento, execução e avaliação dos resultados, com a cultura não é diferente, considerando-se, é claro, que ações voltadas à cultura precisam de um prazo mais longo para se observarem os resultados, por se tratar da dimensão simbólica, que envolve subjetividades, visões de mundo, práticas culturais naturalizadas. A gestão cultural do Governo Roseana Sarney é permeada por ações eventuais, que mudam de direcionamento a cada troca de Secretário;
- c) *A retirada do Estado em alguns setores culturais, transferindo a responsabilidade para a iniciativa privada, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura:* o Governo Roseana Sarney acomodou-se aos mecanismos de financiamento do Governo Federal, principalmente ao Mecenato, que fez o Estado abdicar em parte a sua função de fomentar a cultura. No Brasil, esta prática está se tornando comum, tendo como justificativa a perspectiva liberal de que cabe ao Estado apenas assegurar o espaço de produção e o consumo de bens culturais. O uso recorrente do Mecenato no Governo Roseana Sarney foi peculiar: não denegou poder de decisão à iniciativa privada, como costuma acontecer em nível nacional; gerou, sim, um controle dos investimentos / patrocínios privados pela governadora, capitalizando politicamente para si o patrocínio das empresas e repassando-o aos atores culturais sem especificar a origem dos recursos.
- d) *Não-reconhecimento da diversidade cultural:* as concepções de cultura vigentes nas duas gestões ficaram restritas a formas dicotômicas e reducionistas. A oposição “cultura culta x cultura popular”, marcante neste governo, não dá conta de atender a diversidade de públicos existentes no Estado, com as visões e os interesses diferenciados que formam a contemporaneidade;
- e) *A falta de participação popular efetiva na gestão cultural:* a participação da sociedade nas decisões estatais voltadas para a cultura é ponto indispensável à implementação de qualquer política pública de cultura. Como salienta Rubim

(2007), precisamos de políticas “que exibam continuidade independente dos governos no poder, porque alicerçadas em interesses estratégicos pactuados socialmente”. Mas nos Governos de Roseana Sarney, apesar de o povo ter sido aludido inúmeras vezes nos discursos oficiais como justificativa das ações do Estado, não teve poder efetivo de decisão nas ações estatais de cultura.

Não houve, portanto, uma política pública cultural no Governo de Roseana Sarney. Houve, sim, uma cultura política que utilizou estratégias, instituídas como ações estatais, que contribuíram para uma consagração / visibilidade política da governante.

Os eventos culturais promovidos pelo Estado são geralmente, apresentados de forma espetacular. No mesmo *ritual*, o governo diverte as massas e tende a desmobilizar possíveis contestações ao Estado, na medida em que, por exemplo, *cadastra* os grupos e lhes oferta um *dom*. Além disso, esses *rituais* fabricam uma identificação do Estado, personificado na figura de Roseana Sarney, com símbolos identitários das culturas populares, através de *cenar teatrais*, que, simbolicamente, traduzem *atos de poder*. Esses espetáculos são divulgados pela mídia e registrados nos Relatórios de Atividades do Estado como “*apoio e incentivo*” à “*Ação e Difusão da Cultura Popular*”.

Os atores culturais, por sua vez, ressignificaram sua experiência para participar desse *teatro do poder* não apenas como figurantes, mas como protagonistas do seu fazer cultural, que também constitui uma ação política, definindo/redefinindo o mundo social de acordo com seus interesses e possibilidades.

A cultura política dominante do governo de Roseana Sarney repercute ainda hoje na esfera cultural, refletida na manutenção/reprodução de vários mecanismos criados no referido governo. Não só devido à fidelidade política de muitos funcionários e membros da Secretaria de Cultura à Roseana Sarney. Como também, devido à falta de discussão efetiva das ações estatais junto à sociedade. Esta ausência é notada pelo recorrente bloqueio de canais democráticos de participação social, como por exemplo, do Conselho Estadual de Cultura, extinto desde o Governo de Roseana Sarney.

Como analisa Canclini (1988), “discutir políticas culturais é pensar que sociedade queremos”. Se um Estado não discute suas políticas com a sociedade, isso significa que ele próprio pretende definir a sociedade, impondo verticalmente uma visão de mundo conveniente aos seus próprios interesses. Entretanto, o poder do Estado está também no reconhecimento dos atores. Desse modo, a sociedade civil tem poder, pois cabe a ela reconhecer ou não esse Estado, atribuir-lhe ou não legitimidade, enfim, conceder-lhe

ou não poder. Isso significa que o poder estatal não pode ser visto como inabalável e inquestionável, principalmente no cenário contemporâneo, em que observamos uma emergência de “reinventar o Estado” (SANTOS, 1998) como um campo de lutas, em que atuam, negociam, interagem, movimentam-se, ganham-perdem, diversos atores (estatais, não-estatais, nacionais, locais, glocais).

Neste contexto, os atores sociais devemos nos ver não apenas como receptores, mas também como produtores das mais diversas políticas públicas, entrando no jogo de disputas pelo poder para tentar configurar o mundo social conforme seus interesses e visões de mundo. Penso que esta é uma maneira possível de, senão atender, pelo menos buscar atender, aos interesses plurais e diferenciados que formam a diversidade cultural contemporânea.

Portanto, se “discutir políticas culturais é pensar que sociedade queremos”, produzir políticas culturais é construir a sociedade que desejamos.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Ledy. **O ‘urrou’ do Boi em Atenas**: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. (tese de doutorado). Campinas, SP: UEC, 2004.

ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. **O cultural e o político nos movimntso sociais latino-americanos**. In: Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

BALANDIER, Georges. **El poder escenas**: de la representacion del poder al poder de la representacion. 1994.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural: um debate contemporâneo. p. 33-45. In.: RUBIM, Linda. **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2005.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP, 1996a.

_____. Introdução a uma sociologia reflexiva. p.17-58. In: _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. Sobre o poder simbólico. p. 6-16. In: _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996b.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. p.86-107. In.: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 1997.

_____. Introdução ao estudo das culturas populares. In.: _____. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

_____. **Políticas culturais na América-latina**. Novos estudos. CEBRAP. vol. 2. julho de 1983b.

CARDOSO, Leticia Conceição M. **A refuncionalização do folclore maranhense**: o processo de esteticização política. 2004. 64f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – UFMA, São Luís, 2004.

CARDOSO, Letícia. A indústria da cultura popular no Maranhão: uma indústria política? In: MARQUES, Ester (org). **Jornalismo cultural: da memória ao conhecimento**. São Luís: EDUFMA, 2005.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão: um estudo da tradição / modernidade na cultura popular**. São Luís: [s.n.], 1995. 268 p.

_____. **Ontem e hoje: bumba-meu-boi sob as bênçãos de São João**. In.: Na ponta do giz. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Jun./jul 2004. n.1

CASTELLS, Manuel. Paraísos comunais: identidade e significado na sociedade em rede. In.: _____. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. A mídia como espaço para a política na era da informação. In.: _____. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

CEREJA, William Roberto, MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Atual, 2000.

COELHO, Elizabeth. Introdução. p.21-56. In.: _____. **Territórios em Confronto: a dinâmica da disputa pela terra entre índios e brancos no Maranhão**. São Paulo: Hucitec. 2002.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 1999.

CONGRESSO Brasileiro de Folclore. (Anais) São Luís: **Comissão Maranhense de Folclore**, 2004.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. **Vilas, parques, bairros e terreiros: novos patrimônios na cena das políticas culturais em São Paulo e São Luís**. São Luís: EDUFMA, 2003.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. **Fundação Carlos Chagas**. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 02/10/2007.

FERRETTI, Sergio. **Religião e cultura popular**: Estudo de festas populares e do sincretismo religioso. Os Urbanitas (São Paulo), v. 1, Artigo eletrônico, 2003. Disponível em: <<http://www.aguaforte.com/antropologia/urbanitas1.html>>. Acesso em: 20/10/2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FRY, Peter. Feijoada e *soul-food*: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: _____. **Para inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

_____. Centros, reis e carismas: reflexões sobre o simbolismo no poder. p. 182-219. In.: _____. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. **Negara**: o Estado teatro no século XIX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

_____. O mundo em pedaços: cultura e política no fim do século. p.191-228. In.: _____. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GONÇALVES, Maria de Fátima da Costa. **A invenção de uma rainha de espada**: reatualizações e embaraços na dinâmica política do Maranhão Dinástico. (Tese de Doutorado). São Luís: UFMA, 2006.

_____. **A reinvenção do Maranhão Dinástico**. São Luís: EDUFMA, 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.

HERTZ, Robert. **A preeminência da mão direita**: um estudo sobre a polaridade religiosa. *Religião e Sociedade*, n. 6. Rio de Janeiro: ([1909]1980).

KEHL, Maria Rita. Eu vi o Brasil na TV. In.: SIMOES, Inimá Ferreira; COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da TV brasileira em 3 canais. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KERTZER, David. The power of rites. In.: **Ritual, politics and power**. New Haven: Yale University Press, 1988.

LIMA, Carlos de. **Bumba-meu-boi**. São Luís: Augusta, 1982.

LIMA FILHO; ECKERT; BELTRÃO. **Antropologia e patrimônio cultural**: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007.

LIMA, Zelinda Machado de Castro e. Jorge Itaci de Oliveira: Jorge Babalaô. p. 2-3. In.: **Comissão Maranhense de Folclore**. n. 26. Agosto 2003.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular**: o caso do bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999. 253p.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. p.184-314. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536p.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). **Arquivos, patrimônio e memória**. S.Paulo: Editora UNESP, FAPESP, 1999.

MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MORAES, Denis. **Por uma outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLIVEIRA, Andréa. **Nome aos bois**: tragédia e comédia no bumba-meu-boi do Maranhão. São Luís: 2003.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROSTOLDO, Jandir Peçanha. **Expressões culturais e sociedade**: o caso do Brasil nos anos 1980. Publicação online: 15 Jun. 2006. n.10.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **A contemporaneidade como idade mídia**. V Congresso da Associação Latino-americana de Investigadores da Comunicação - ALAIC. Santiago do Chile, 26-29 de abril de 2000.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Marketing cultural. p. 53-75. In.: RUBIM, Linda. **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2005.

_____. **Espectáculo, política e mídia**. 2003a. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-espectaculo-politica.pdf>> Acesso em: 19 abril 2004.

_____. **O lugar da política na sociabilidade contemporânea**. 2003b. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-politica-contemporanea.pdf>> Acesso em: 12 agosto 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Reinvenção solidária e participativa do Estado**. Trabalho apresentado no Seminário Internacional Sociedade e a Reforma do Estado, promovido pelo Ministério da Administração e Reforma do Estado. Brasília, 1998.

_____. Globalização, multiculturalismo e direito. In.: **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SWARTZ, Marc; TURNER, Victor; TUDEN, Arthur. Introduction. In. _____: **Political Anthropology**. Chicago: Aldine, 1966. p. 1-48.

Entrevistas:

Herbeth Jesus Santos. Entrevista cedida para esta pesquisa em 07/12/2007 e 21/12/2007.

Humberto Barbosa Mendes. Entrevista cedida para esta pesquisa em 29/10/2007.

Erlito Meneses. Entrevista cedida para esta pesquisa em 07/12/2007 e 21/12/2007.

Jandir Silva Gonçalves. Entrevista cedida para esta pesquisa em: 28/10/2007.

Jeovah França. Entrevista cedida para esta pesquisa em 10/06/2007.

José Henrique de Nazaré Bulcão. Entrevista cedida para esta pesquisa em 26/09/2007.

Marcelino Azevedo. Entrevista cedida para esta pesquisa em 03/12/2007.

Maria Michol Pinho de Carvalho. Entrevista cedida para esta pesquisa em 02/05/ 2007.

Robson Coral. Entrevista cedida para a elaboração de pesquisa. Março, 2004.

Roza Santos. Entrevista cedida para esta pesquisa em: 18/11/2007.

Zelinda Machado de Castro e LIMA. Entrevista cedida para esta pesquisa em: 02/09/ 2007 e 05/09/2007.

Documentos Oficiais:

SECRETARIA de Estado da Cultura (SECMA). Relatório de Atividades, 1995.

SECRETARIA de Estado da Cultura (SECMA). Relatório de Atividades, 1996.

SECRETARIA de Estado da Cultura (SECMA). Relatório de Atividades, 1997.

SECRETARIA de Estado da Cultura (SECMA). Relatório de Atividades, 1998.

FUNDAÇÃO Cultural do Maranhão (FUNCMA). Relatório de Atividades, 1999.

FUNDAÇÃO Cultural do Maranhão (FUNCMA). Relatório de Atividades, 2000.

FUNDAÇÃO Cultural do Maranhão (FUNCMA). Relatório de Atividades, 2001.

MARANHÃO. Plano Maior. Junho, 2001.

Jornais Consultados:

O ESTADO do Maranhão, São Luís, 20, 22 e 28 jun. / 05 e 08 set./ 04, 19, dez. 1997.

O ESTADO do Maranhão, São Luís, 03, 20, 24, 25 e 27 jun. 1998.

O ESTADO do Maranhão, São Luís, 25. jun. 1999.

O IMPARCIAL. 04 e 06 dez. 1997.

JORNAL Pequeno. 24 ago. 2007.

Legislação:

BRASIL. Constituição Federal da República (1988).

BRASIL. Decreto-lei n 91.144 (Criação do Ministério da Cultura).

MARANHÃO. Lei Estadual n. 7.497. 22 Dez. 1999 (Reforma Administrativa do Estado).

Sites Visitados:

BRASIL. Ministério da Cultura. <<http://www.cultura.gov.br>> Acesso em: 02/09/2007.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. <<http://www.cultura.ma.gov.br/>> Acesso em: 27/08/2007.

MARANHÃO. Superintendência de cultura popular do Maranhão. <<http://www.culturapopular.ma.gov.br/>> Acesso em: 05/09/2007.

APÊNDICES

Apêndice A – Instituição dos órgãos estaduais de cultura no Maranhão até a Gestão de Roseana Sarney

ANO/GOVERNO	NOME	VÍNCULO ESTATAL	ESTRUTURA ADMINISTRATIVA
1953 / Eugênio Barros	Departamento de Cultura	Órgão vinculado à Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura	3 órgãos: - Biblioteca Pública - Estação Transmissora P.R.J.- 9 - Museu Histórico
1967 / José Sarney	Departamento de Cultura	Órgão vinculado à Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura	3 órgãos e 1 conselho: - Biblioteca Pública - Estação Transmissora P.R.J.- 9 - Museu Histórico - Conselho Estadual de Cultura
1971/ Pedro Neiva de Santana	Fundação Cultural do Maranhão (FUNC)	Fundação pública do Estado (com estrutura, competência e regimentos estabelecidos por decreto).	6 órgãos e 1 conselho: - Rádio Timbira do Maranhão - Teatro Arthur Azevedo - Biblioteca Pública Benedito Leite - Museu Histórico e Artístico do Maranhão - Departamento de Cultura - Museu do Folclore e Arte Popular - Conselho Estadual de Cultura
1981 (junho) / Governo de João Castelo	Instituto Maranhense de Cultura (durante 4 meses)	Autarquia do Estado (com estrutura, competência e regimentos estabelecidos por decreto).	9 órgãos: - Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM) - Teatro Arthur Azevedo - Biblioteca Pública Benedito Leite - Museu Histórico e Artístico do Maranhão, com a incorporação da Cafua das Mercês, em 1975. - Centro de Artes e Comunicações Visuais (CENARTE) - Centro de cultura popular do Estado do Maranhão, que em 1982 passou a ser Centro de cultura popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF) - Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Estado. - Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) - Museu Histórico de Alcântara
1981 (outubro)/ Governo de João Castelo	Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA) – Sistema Estadual de Cultura	Órgão da Administração Superior	A mesma composição anterior.
1995/ Roseana Sarney	Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA) – Sistema Estadual de Cultura	Órgão da Administração Superior	17 unidades (14 órgãos e 3 subórgãos), em 5 coordenadorias: 1) Coordenadoria de Ação e Difusão Cultural: - Centro de Criatividade Odylo Costa Filho (Ccocf), antigo CENARTE - Centro de cultura popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF) - Escola de Música do Estado Do Maranhão – Lilah Lisboa (EMEM) - Espaço Cultural João do Vale, criado em 1995. - Teatro Arthur Azevedo - Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), criado em 1997. 2) Coordenadoria de Memória e Documentação: - Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM) - Biblioteca Pública Benedito Leite - Casa de Cultura Josué Montello (CCJM), criada em 1981 e integrada à Secretaria em 1989. - Casa de Cultura de Alcântara - Salão de Bens Culturais, criado em 1995. 3) Coordenadoria de Patrimônio Cultural - Departamento de Projetos Especiais. - Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Maranhão. 4) Coordenadoria de Museus - Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), que tem como anexos: o Museu de Artes Visuais, o de Arte Sacra e a Cafua das Mercês. 5) Coordenadoria de Municipalização da Cultura

ANO/GOVERNO	NOME	VÍNCULO ESTATAL	ESTRUTURA ADMINISTRATIVA
1998/ Roseana Sarney	Gerência Adjunta de Cultura (durante 5 meses) – Extinto o Sistema Estadual de Cultura	Órgão vinculado à Gerência de Desenvolvimento Humano (Antiga Secretaria de Educação)	A mesma composição anterior
1999/ Roseana Sarney	Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA)	Fundação de direito público (com estrutura, competência e regimentos estabelecidos por decreto)	<p>22 unidades (13 órgãos e 9 subórgãos), em 6 programas:</p> <p>1) Programa de Difusão e Apoio à Produção Artística e Cultural</p> <ul style="list-style-type: none"> - Diretoria de Ação e Difusão Cultural - Centro de Criatividade Odylo Costa Filho (CCOCf) - Centro de cultura popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF). - Casa do Maranhão, inaugurada em junho de 2002; - Casa de Nhozinho, inaugurada em março de 2002; - Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa (EMEM) - Espaço Cultural João do Vale - Teatro Arthur Azevedo - Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM) - Morada das Artes, concluído em janeiro de 2002 <p>2) Programa de Conservação da Memória Documental Bibliográfica</p> <ul style="list-style-type: none"> - Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM) - Biblioteca Pública Benedito Leite - Casa de Cultura Josué Montello (CCJM) - Casa de Cultura de Alcântara - Salão de Bens Culturais <p>3) Programa de Dinamização das Atividades Museológicas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), que tem como anexos: Museu de Artes Visuais, Museu de Arte Sacra e Cafua das Mercês. <p>4) Programa de Conservação do Patrimônio Arquitetônico, Paisagístico e Arqueológico</p> <ul style="list-style-type: none"> - Diretoria do Patrimônio Cultural, dividida em: Departamento de Projetos Especiais e Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Maranhão. <p>5) Programa de Municipalização Cultural</p> <p>6) Programa Manutenção dos Serviços Administrativos</p>

Apêndice B – Quadro-síntese dos Relatórios de Cultura do Estado (1995-2001)

1995					
Secretário/ Órgão	Missão / Objetivo	Visão de Cultura	Epígrafe do Relatório	Orçamento	Outras Observações
Eliézer Moreira Filho ----- Secretaria de Estado da Cultura (SECMA)	<ul style="list-style-type: none"> Desenvolver e apoiar a cultura, assessorar o Governador na formulação e execução da política cultural do Estado (p. 2) Promover administrativamente a cultura como fator de desenvolvimento criativo humano, visando a interiorização em seus campos específicos de atuação (p.2) Assumir papel de agente canalizador da distribuição equitativa da renda cultural (p.3) 	<ul style="list-style-type: none"> Cultura como fator de desenvolvimento criativo humano (p.2) Processo dinâmico em constante renovação e acessível às mais diversas camadas e segmentos sociais do MA (3) Produto tradicional de uma cultura cada vez mais viva e da qual somos, no momento, os agentes responsáveis (4) 	-----	<ul style="list-style-type: none"> Estimado : R\$ 12.377.368,0 Reduzido: R\$ 11.691.967,00 Liberado: R\$ 3.669.017,89 (até o fim do 3º trimestre) Contou com apenas 31% do orçamento previsto 1º trimestre de 1995 marcado por dificuldades financeiras (p.3) 	<ul style="list-style-type: none"> A SECMA ficou comprometida no cumprimento de projetos /atividades que não poderiam ser postergados (p.3) (...) a manutenção ficou sacrificada; falta material de expediente e de limpeza, material permanente; a segurança física se encontra comprometida e o pessoal trabalha em locais ainda sem as condições adequadas. (p.3) Face às limitações de recursos, a programação ficou comprometida. Alguns eventos só foram realizados devido a recursos próprios do órgão executor ou dos participantes desse evento (p. 3) Projetos importantes e já consolidados na cultura foram sacrificados total ou parcialmente: Plano editorial, Plano Fonográfico, Dinamização dos Núcleos regionais e órgãos do sistema de cultura.
1996					
Secretário/ Órgão	Missão / Objetivo	Visão de Cultura	Epígrafe do Relatório	Orçamento	Outras Observações
Eliézer Moreira Filho ----- Secretaria de Estado da Cultura (SECMA)	<ul style="list-style-type: none"> Planejar, normalizar, coordenar, executar e avaliar a política cultural do Estado, incluindo desde a preservação arquitetônica, a guarda de documentos, a pesquisa histórica até a promoção de eventos artísticos (p.5) Servir de elo entre associações civis do meio artístico-cultural e o empresariado, através do Mecenato (p.6) 	<ul style="list-style-type: none"> Produto tradicional de uma cultura cada vez mais viva e da qual somos, no momento, os agentes responsáveis (p.6) Arquitetura, documentos, pesquisa histórica, promoção de eventos artísticos (p.5) Eventos e obras (p. 6) 	“O elemento comum que liga arte e política é serem, ambos, fenômenos do mundo público. O que medeia o conflito do artista com o homem de ação é a <i>cultura animi</i> , isto é, uma mente de tal modo educada e culta que se lhe pode confiar o cuidado e a preservação de um mundo de aparências cujo critério é a beleza”. (Hanna Arendt)	<ul style="list-style-type: none"> Estimado: R\$ 2.812.704,00 Liberado: R\$ 451.114,95 Contou com 16% do recurso previsto 5 convênios com o MINC, beneficiando Biblioteca Pública Benedito Leite; Odylo Costa Filho e Arquivo Público (p. 6) 	<ul style="list-style-type: none"> Controle das finanças públicas do Estado (p. 5); Projeto MECENATO (Lei de Incentivos à Cultura): papel exercido pela Secma serviu de elo entre associações civis do meio artístico-cultural e o empresariado, permitindo alongamento das ações na cultura, promovendo eventos como o <i>Festival da Canção Popular do Maranhão</i>; Apoio à cultura popular do Maranhão; e obras de Recuperação da Igreja da Sé, Reforma do Palácio dos Leões, edificação do Museu de Ex-voto de São José de Ribamar (p. 6)
1997					
Secretário/ Órgão	Missão / Objetivo	Visão de Cultura	Epígrafe do Relatório	Orçamento	Outras Observações
Eliézer Moreira Filho ----- Secretaria de Estado da Cultura (SECMA)	<ul style="list-style-type: none"> Desenvolver e apoiar a cultura, assessorar o Governador na formulação e execução da política cultural do Estado (p. 5) Promover administrativamente a cultura como fator de desenvolvimento criativo humano, visando a interiorização em seus campos específicos de atuação (p. 5) Política cultural a cargo da SECMA: uma bandeira desfraldada em prol de um novo tempo. Dificuldades como estímulo na tentativa de se construir um MA melhor (p. 6) O bem comum, fundamento de qualquer Estado responsável (p. 6) Através da Lei de Incentivo à Cultura, servir de elo entre associações civis do meio artístico-cultural, o MinC e o empresariado, captando recursos para realizar projetos de relevância cultural (reformas, obras e apoio a festejos juninos). (p.7) 	<ul style="list-style-type: none"> Eventos artístico-culturais e conjunto arquitetônico (p. 6) Cultura como fertilizante na construção de uma mentalidade cidadã (p.7) Cultura ligada ao passado, uma inspiração ou lição para o presente e o futuro (p. 7) 	“Não tem sentido a memória apenas para guardar o passado. (...) A tarefa da preservação do patrimônio cultural brasileiro, ao invés de ser uma tarefa de cuidar do passado, é essencialmente uma tarefa de refletir sobre o futuro”. (Aloísio De Magalhães)	<ul style="list-style-type: none"> Valores do Tesouro Estadual não relatados Recursos Federais: R\$ 3.829.651,38, sendo 93,48% destes, através de 09 convênios com o MINC e 6,52%, a partir de 05 avenças com o Fundo Nacional de Cultura. Realização de atividades programáticas com recursos do tesouro estadual como fonte financiadora, diferentemente do que ocorreu nos anos anteriores (p.6) Folga orçamentária (p.6) 	<ul style="list-style-type: none"> Grande destaque à atuação da Coord. de Ação e Difusão Cultural, através de suas unidades, como o CCPDVF, responsável pela promoção de vários eventos artístico-culturais (p.6) À Coord. de Patrimônio Cultural, responsável pela política de preservação do valioso conjunto arquitetônico, coube a tarefa de estar a frente da grande conquista na área cultural em 1997: a homologação, pela UNESCO, da cidade de São Luís, como patrimônio mundial, coroando uma luta de mais de 20 anos (p. 6) Coord. Memória e Documentação: - Arquivo Público reaberto (reforma e informatização); - Casa de Cultura Josué Montello: melhores acomodações; - Biblioteca Benedito Leite: reforma e climatização (p. 6). Necessidade de treinamentos dos recursos humanos visando qualidade e eficiência (p.7)

1998					
Secretário/ Órgão	Missão / Objetivo	Visão de Cultura	Epígrafe do Relatório	Orçamento	Outras Observações
<p>Luis Henrique de Nazaré Bulcão</p> <p>--- Secretaria de Estado da Cultura (SECMA)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • REPETIÇÃO DO RELATÓRIO DE 1997: • Desenvolver e apoiar a cultura, assessorar o Governador na formulação e execução da política cultural do Estado (p. 5) • Promover administrativamente a cultura como fator de desenvolvimento criativo humano, visando a interiorização em seus campos específicos de atuação (p. 5) • Política cultural a cargo da SECMA: uma bandeira desfraldada em prol de um novo tempo. Dificuldades como estímulo na tentativa de se construir um MA melhor (p. 6) • O bem comum, fundamento de qualquer Estado responsável (p. 6) • Através da Lei de Incentivo à Cultura, servir de elo entre associações civis do meio artístico-cultural, o MinC e o empresariado, captando recursos para realizar projetos de relevância cultural (reformas, obras e apoio a festejos juninos). (p.7) 	<ul style="list-style-type: none"> • REPETIÇÃO DO RELATÓRIO DE 1997: • Eventos artístico-culturais e conjunto arquitetônico (p. 6) • Cultura como fertilizante na construção de uma mentalidade cidadã (p.7) • Cultura ligada ao passado, uma inspiração ou lição para o presente e o futuro (p. 7) 	<ul style="list-style-type: none"> • REPETIÇÃO DO RELATÓRIO DE 1997: “Não tem sentido a memória apenas para guardar o passado. (...) A tarefa da preservação do patrimônio cultural brasileiro, ao invés de ser uma tarefa de cuidar do passado, é essencialmente uma tarefa de refletir sobre o futuro”. (Aloísio de Magalhães) 	<ul style="list-style-type: none"> • REPETIÇÃO DO RELATÓRIO DE 1997: • Estimado: R\$? • Liberado: R\$? 	<ul style="list-style-type: none"> • Não houve recursos para atividades de: <ul style="list-style-type: none"> -Coord. de Patrimônio cultural; - Dinamização da Coord. Museus; - Dinamização da Coord. de Municipalização; - Dinamização da Coord. de Memória e Documentação; - Preservação do Patrimônio Cultural do MA. • Apoio à Produção Cultural contou com recursos do tesouro e da Lei Rouanet – Telebrás: Viva São João, Viva Verao, Viva São Luis, gravação de cds - Ritmos Maranhenses (p. 9)
1999					
Secretário/ Órgão	Missão / Objetivo	Visão de Cultura	Epígrafe do Relatório	Orçamento	Outras Observações
<p>Luis Henrique de Nazaré Bulcão</p> <p>--- Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA)</p> <p>Reforma:</p> <p>Extinção do Sistema estadual de cultura. SECMA => Gerência Adjunta de Cultura, órgão da gerência de Desenvolvimento Humano (GDH), que substituiu a SEEDUC</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidade articuladora e executora de ações que buscam a identidade e a educação cultural de um povo, ao mesmo tempo que fomenta entretenimento e lazer. (s.p) • “Apesar de muitos objetivos programados não serem atingidos precipuamente por falta de recursos financeiros, podemos considerar como positiva a atuação da FUNCMA ao longo do ano corrente. E se erros aconteceram, servirão, decerto, como motivação para continuarmos trabalhando a favor de uma política de natureza cultural, que sirva ao MA e aos maranhenses e àqueles que nos têm em conta” (sp). 	<ul style="list-style-type: none"> • A cultura, como elemento dinâmico da sociedade, merece atenção redobrada na medida em que é capaz de sintonizar as mudanças sem esquecer o passado, observando os lados profano e religioso de um povo, o seu constructo artístico, envolvendo a música, a pintura, a escultura, a dramaturgia, o cinema, a literatura e a fotografia, sem esquecer a memória documental e arquitetônica. 	<p>“Se a ciência aperfeiçoa o mundo, a arte aperfeiçoa você” (Júlio Bressane, cineasta)</p> <p>Para justificar as tarefas realizadas e não-realizadas devido as restrições orçamentárias, consta uma citação do Diário Oficial, escrita por Graçiliano Ramos, quando prefeito de Palmeira dos Índios – AL, nos anos 20: “Convenho em que o dinheiro do povo poderia ser mais útil se estivesse nas mãos, ou nos bolsos, de outro menos incompetente do que eu; em todo caso, transformando em pedra, cal, cimento etc (livros, entretenimento, fortalecimento da identidade cultural etc – ASPLAN-FUNCMA) sempre procedo melhor que se distribísse com os meus parentes, que necessitam, coitados” (sp).</p>	<p>Fonte: Tesouro Estadual</p> <ul style="list-style-type: none"> • Programado: R\$ 3.766.992,00 • Executado: R\$ 1.333.773,86 <p>Fontes: Tesouro Estadual e outras</p> <p>Programado: R\$ 8.407.831,50</p> <p>Executado: R\$ 4.160.645,01 (49%)</p> <ul style="list-style-type: none"> • “A partir desta nova condição (de Fundação) que os gastos públicos na área de cultura voltaram a ser aplicados de modo mais incisivo” (s.p.) 	<ul style="list-style-type: none"> • A forma do relatório é modificada, fica mais organizada e concisa, as ATIVIDADES passam a ser chamadas de PROGRAMAS: <ol style="list-style-type: none"> 1) de Manutenção dos Serviços Administrativos 2) Difusão e Apoio à produção artística e cultural 3) de Conservação da memória documental bibliográfica 4) Dinamização das atividades museológicas 5) de Conservação do Patrimônio Arquitetônico Paisagístico e Arqueológico 6) de Municipalização Cultural • “através das páginas deste relatório, percebemos que os festejos populares foram privilegiados. Podemos assinalar que os festejos juninos e os religiosos, a exemplo da Festa do divino espírito santo, de São José de Ribamar e de Umbanda em Codó, as comemorações alusivas ao aniversário de São Luis, À Semana da Criança e de final de ano foram eventos que marcaram a atuação desta instituição no período” (s.p.) • “É inegável que houve privilégio para a área de ação e difusão cultural, mas procuramos dar suporte, mínimo que fosse, para que os diversos órgãos pudessem executar tarefas em resposta à demanda do público” (s.p.)

2000					
Secretário/ Órgão	Missão / Objetivo	Visão de Cultura	Epígrafe do Relatório	Orçamento	Outras Observações
<p>Luis Henrique de Nazaré Bulcão</p> <p>----</p> <p>Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA)</p>	<ul style="list-style-type: none"> A FUNCMA foi criada em 1999 com a missão institucional de executar política pública voltada para a cultura. É da essência desta política a ação transformadora do homem para o exercício da cidadania, preservando e difundindo os valores culturais, patrimoniais, artísticos e paisagísticos do MA (3) A cultura organizacional tem esbarrado na necessidade de conviver com a racionalidade fria, determinada a partir de uma realidade distante do seu campo de atuação. Às vezes sente-se oprimida por ter o <i>status</i> administrativo de pastas como a Fazenda, o Planejamento e mesmo a Educação, de quem se separou há alguns anos. Como conciliar a impessoalidade de regras tais como concorrência, preços mínimos e prazos certos para execução de metas pré-programadas, como se a elaboração de uma canção obedecesse ao horário comercial, como bem determina o fordismo ou coisa que o valha, com o princípio quente e pessoal do querer aquele artista e não esse; de gostar mais daquele autor que esse; e de preferir mais aquela música a essa. Vive-se dilematicamente; lidar com objetivos emotivos em meio a instrumentos burocráticos tão calculistas. Somente quem está na direção de um órgão público que a todo instante lida com questões estéticas sabe exatamente do que estamos falando. (3) <p>Viver diante dos dilemas do tipo descrito acima e tendo que se adequar às regras do jogo exigidas pela cultura burocrática dominante tem sido nosso trabalho cotidiano. (3)</p>	<ul style="list-style-type: none"> A cultura açambarca um universo amplo e sensível. Amplo, porque lida com patrimônio arquitetônico e com a arte criadora nas suas várias formas de expressão, como a pintura e a literatura, bens palpáveis, e o <i>modus vivendi</i> específico de um povo, suas crenças, folguedos e sua maneira de exercer direitos e deveres, coisas abstratas, que quase sempre merecem a atenção de sociólogos, politólogos, antropólogos, folcloristas, historiadores e mesmo psicólogos. Sensível, na medida que emerge nas entranhas à mostra de uma organização social, onde a habilidade cirúrgica requer tanto quanto esmero a paixão criadora" (3) 	<p>"A cultura é essencial ao processo de desenvolvimento na mesma medida em que a identidade é essencial à afirmação de um povo como unidade cultural, como unidade histórica, e é, de certa maneira, um direito humano de todos os povos" (Francisco Weffort, Ministro da Cultura – Gov. FHC)</p>	<p>Tesouro Estadual e outras fontes</p> <p>Programado: R\$ 8.322.939,86</p> <p>Executado: R\$ 12.491.839,27 (150%)</p> <ul style="list-style-type: none"> "O reforço de dotação orçamentária deu-se em função do aporte de recursos, através de crédito suplementar, para garantir a execução dos projetos Festejos Juninos, Mostra Brasil + 500, 500 Vivas e Muito Mais" (6) Todos os programas receberam recursos, pelo menos parcialmente, exceto o de Municipalização. O programa Difusão e Apoio à produção artística foi o único que teve o orçamento plenamente executado e acima do previsto (341,32%) 	<ul style="list-style-type: none"> Semelhante a 1999, a nomenclatura PROGRAMAS continua, subdividindo-se em: <ol style="list-style-type: none"> 1) de Manutenção dos Serviços Administrativos 2) Difusão e Apoio à produção artística e cultural 3) de Conservação da memória documental bibliográfica 4) Dinamização das atividades museológicas 5) de Conservação do Patrimônio Arquitetônico Paisagístico e Arqueológico 6) de Municipalização Cultural Sentimo-nos gratos na medida que a sociedade reage com satisfação aos nossos atos. É o turista que nos visita e fica a conhecer nossas casas de cultura, nossas brincadeiras, nossa gente e nossa arte. É a sociedade nativa que se mostra mais à vontade em se reconhecer diante e dentro do Bumba-meu-boi, do bloco tradicional, da arte pictórica de um Ambrósio Amorim, da delicadeza de Sinhô dedilhando acordes magníficos, do jeito irreverente e rítmico de Dona Teté, "cacuriando" mentes e corações, das rimas simples e telúricas de Humberto de Maracanã, da poesia densa, profunda e sangrenta de Nauro Machado, do som trovejante dos tambores da Casa das Minas, internacionalizados por Josué Montello, clamando por justiça, chorando seus filhos e nos atando em laço à mãe África etc."
2001					
Secretário/ Órgão	Missão / Objetivo	Visão de Cultura	Epígrafe do Relatório	Orçamento	Outras Observações
<p>Luis Henrique de Nazaré Bulcão</p> <p>----</p> <p>Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Órgão responsável pela elaboração e execução da política pública de natureza cultural, operando na perspectiva da ação transformadora da sociedade, estimulando a cidadania e o aprimoramento estético dos seus membros, pautado na preservação e difusão dos bens culturais. 	<p>Vasto e rico quinhão cultural que se chama Maranhão, que não é mentira nada seu Padre Antônio Vieira. É tradição. É torrão abençoado e predestinado. Seus poetas, cantores e artistas sabem disso. Aliás, o povo sabe bem mais" (p. 5)</p>	<ul style="list-style-type: none"> "A identidade cultural é uma força imensurável que nos cabe potencializar e valorar, para que seja o elemento fertilizador da articulação entre o econômico, o social e o político" (Enrique Iglesias, Presidente do BID) 	<ul style="list-style-type: none"> Estimado: R\$ 4.018.898,00 Liberado: R\$ 12.099.409,48 <p>Receita 3 vezes maior que a prevista.</p>	<p>-----</p>

ANEXO

Anexo A – Questionário usado para Cadastrar/Classificar os “Grupos Folclóricos”

<p>Estado do Maranhão Fundação Cultural do Maranhão – FUNCMA Centro de cultura popular Domingos Vieira Filho Censo Cultural</p> <p>Grupos Folclóricos</p> <p>Nº: _____</p>	
<p>1. Tipo de Manifestação: _____</p>	
<p>2. O grupo tem nome?</p> <p>() Sim Qual? _____</p> <p>() Não Como é conhecido na comunidade?</p> <p>_____</p> <p>_____</p>	
<p>3. Dados do Responsável</p> <p>Nome: _____</p> <p>Apelido: _____</p> <p>Endereço: _____</p> <p>_____</p> <p>Ponto de Referência: _____</p> <p>Telefone(s): _____</p> <p>_____</p> <p>C.I. nº: _____</p> <p>CIC nº: _____</p> <p>Função/papel que ocupa no grupo: _____</p>	
<p>4. Dados do Grupo</p> <p>Data de Criação: ____/____/____</p> <p>Nome do Fundador (es): _____</p> <p>O Grupo tem sede?</p> <p>() Sim</p> <p>() Não</p>	

Endereço da sede: _____ _____
Ponto de Referência: _____ Telefone: _____
Em que período do ano o grupo funciona? _____ _____
O grupo é registrado como associação? () Sim Qual o nome da associação? _____ _____
() Não
O grupo é ligado a alguma associação ou entidade? () Sim Qual o nome da associação ou entidade? _____ _____
() Não
O grupo tem CNPJ? () Sim Nº _____ () Não
Quantos componentes tem o grupo ? _____
Como funciona o grupo? (características com uma pequena descrição da dinâmica de funcionamento) _____ _____ _____ _____ _____ _____ _____
Outras informações consideradas importantes: _____ _____ _____ _____

Obs. Anexar cópias de documentos (CNPJ, estatuto, atas de criação, eleição e posse da diretoria), fotografias etc.

Preenchimento:

Data: ____/____/200__

Assinatura do Responsável pelo grupo: _____

Assinatura do Cadastrador: _____

