

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

CAMILA LAUX KERN

**POLÍTICAS CULTURAIS: TRAJETÓRIAS E TENDÊNCIAS A PARTIR DOS
CASOS FRANCÊS E INGLÊS**

Porto Alegre
2017

CAMILA LAUX KERN

**POLÍTICAS CULTURAIS: TRAJETÓRIAS E TENDÊNCIAS A PARTIR DOS
CASOS FRANCÊS E INGLÊS**

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Valiati

**Porto Alegre
2017**

CIP - Catalogação na Publicação

LAUX KERN, CAMILA

Políticas culturais: trajetórias e tendências a partir dos casos francês e inglês / CAMILA LAUX KERN. -- 2017.

65 f.

Orientador: Leandro Valiati.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Ciências Econômicas, Curso de Relações Internacionais, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Políticas culturais. 2. França. 3. Inglaterra. 4. Intervenção Estatal. 5. Diretrizes culturais. I. Valiati, Leandro, orient. II. Título.

CAMILA LAUX KERN

**POLÍTICAS CULTURAIS: TRAJETÓRIAS E TENDÊNCIAS A PARTIR DOS
CASOS FRANCÊS E INGLÊS**

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Relações Internacionais.

Aprovada em: Porto Alegre, ____ de ____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Leandro Valiati - Orientador

UFRGS

Prof. Dr. Marcelo Milan

UFRGS

Prof. Dr. Stefano Florissi

UFRGS

*Ao mundo que sentimos e desejamos:
as ideias, os gestos, os significados
as coisas imateriais que tornam a existência mais verdadeira e o
futuro mais possível.*

AGRADECIMENTOS

Que fique registrado o tanto que agradeço a todos que de alguma forma se somaram ao meu percurso até aqui. À minha família e aos meus amigos do coração, que tornam a vida significativa e grandiosa. À minha mãe e ao meu pai, em especial. Das minhas conquistas, parte é e sempre foi deles: que me ensinaram os primeiros passos e palavras; que me mostraram o mundo; e que me ajudaram a entender o que sou e no que acredito. Sem vocês eu não seria.

Pela trajetória de cinco anos na UFRGS, agradeço especialmente aos meus colegas da turma 10 pela troca de conhecimentos e experiências e pelas tantas conversas, risadas e histórias marcantes. Conviver com pessoas com trajetórias tão diferentes e, ao mesmo tempo, com ideais tão semelhantes, transformou o meu olhar sobre o mundo. A todos os professores, que contribuíram não só para a minha formação profissional, mas para conhecimentos muito maiores: de pensar criticamente e de enxergar as injustiças que percorrem a história das nações, das economias e das sociedades. Agradeço também aos colegas do NECCULT, que despertaram o meu interesse pelos estudos culturais e tornaram o último ano de faculdade mais leve. Ao meu orientador, pela dedicação, pelo diálogo e pelos importantes apontamentos. E, é claro, à Universidade, ao nosso país e aos cidadãos brasileiros: obrigada pelo investimento feito em meus estudos. Que o ensino público siga tornando possível uma educação inclusiva e de altíssima qualidade.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a evolução histórica de dois modelos emblemáticos de políticas culturais, o francês e o inglês, traçando um panorama das principais tendências identificadas nas últimas décadas. Para tanto, foram delimitadas duas variáveis de análise, quais sejam: a intervenção do Estado nos assuntos culturais, somado aos demais atores envolvidos - autoridades locais e regionais e agentes privados; e as principais diretrizes de políticas culturais, as quais envolvem questões de identidade, patrimônio, democracia, educação e indústrias culturais. A fim de identificar proximidades e distanciamentos em suas trajetórias particulares, foram considerados os principais debates em torno do valor cultural, social e econômico das práticas culturais, assim como o contexto de transformações das políticas culturais a nível internacional frente à emergência de uma sociedade pós-industrial. Conclui-se que as políticas culturais dos dois países, tradicionalmente vistas como antagônicas, estão gradativamente se tornando mais similares, na medida em que ambos aderem a múltiplas frentes de atuação.

Palavras-chave: Políticas culturais; França; Inglaterra; Intervenção estatal; Diretrizes culturais.

ABSTRACT

The present work seeks to analyze the historical evolution of two emblematic models of cultural policies, the French and the English one, outlining the main trends identified in the last decades. For this purpose, two variables of analysis were delimited: state intervention in cultural matters, in addition to the other actors involved - local and regional authorities and private agents; and the main cultural policy guidelines, which involve issues of identity, heritage, democracy, education, and cultural industries. In order to identify proximities and divergences in their particular trajectories, the main debates about the cultural, social and economic value of cultural practices were considered, as well as the context of changes in cultural policies at the international level, in the face of the emergence of a post-industrial society. It is concluded that the cultural policies of the two countries, traditionally portrayed as antagonistic, are gradually becoming more similar, insofar as they both adhere to multiple fronts of action.

Keywords: Cultural Policies; France; England; State Intervention; Cultural Guidelines.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CONCEITOS E DEBATES EM POLÍTICAS CULTURAIS.....	14
2.1 Dimensões da cultura: tradicional, popular e comercial.....	14
2.2 Políticas culturais: atores e focos de atuação	16
3 TRAJETÓRIA E TENDÊNCIAS DAS POLÍTICAS CULTURAIS FRANCESAS	25
2.1 Os anos 1960 e 1970: a criação e consolidação do Ministério da Cultura	26
2.2 Os anos 1980: o período Lang.....	30
2.3 Os anos 1990 e 2000: a diversidade cultural.....	34
3.4 Conclusões Parciais.....	39
4 TRAJETÓRIA E TENDÊNCIAS DAS POLÍTICAS CULTURAIS INGLESAS	42
3.1 Os anos de 1940 a 1970: a criação e consolidação do Arts Council.....	43
3.2 Os anos 1980: o período Thatcher	48
3.3 Os anos 1990 e 2000: DCMS e as indústrias culturais e criativas	51
3.4 Conclusões Parciais.....	55
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS	62

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho procura responder os seguintes problemas de pesquisa: quais são as principais diretrizes e atores envolvidos nas políticas culturais francesa e inglesa e em que medida as trajetórias e tendências dos dois países se aproximam (ou se afastam)? O objetivo principal, então, refere-se à análise destes dois casos em perspectiva histórica e a partir de duas variáveis, quais sejam: as prioridades e os atores das políticas culturais. Mais especificamente, a primeira variável diz respeito às principais metas das políticas públicas, passíveis de serem identificadas em documentos e relatórios governamentais, e em fontes acadêmicas. A segunda, por sua vez, envolve a atuação dos atores diretamente responsáveis pela formulação, execução e/ou financiamento destas políticas; ou seja, avalia-se o grau de centralização e intervencionismo do Estado central em contraposição à presença de instituições descentralizadas, como autoridades locais, associações regionais e órgãos independentes, e de atores privados, ligados essencialmente ao mecenato.

Como hipótese central, tem-se que os dois países, França e Inglaterra, tradicionalmente caracterizados a partir de modelos antagônicos, têm apresentando uma trajetória de aproximação em suas políticas culturais nos anos recentes, no que diz respeito às diretrizes e aos atores. Para testar a validade da hipótese do estudo, propõe-se, para além do objetivo principal, abarcar os seguintes objetivos secundários: i) apreender, para fins de embasamento teórico, a evolução do valor associado à cultura e os principais debates e modelos em políticas culturais; ii) analisar o papel dos atores supracitados na realização dessas políticas; iii) considerar os condicionantes internos e as transformações internacionais e seus impactos; e iv) realizar análise comparada dos casos francês e inglês, com o intuito de traçar semelhanças e diferenças percebidas ao longo de suas trajetórias.

A escolha dos países embasou-se em extensa revisão bibliográfica, que apontou para a frequente comparação entre os modelos francês e inglês, diante de suas divergências históricas (BENHAMOU, 2007; DEVLIN; HOYLE, 2000; DOUSTALY, 2011; LOOSELEY, 2011; LIMA, 2013). Ambos são retratados como modelos clássicos de políticas culturais e como referências nos escritos acadêmicos sobre cultura. A França é tradicionalmente caracterizada pela forte intervenção estatal, com grandes cifras destinadas ao setor; pela centralidade do poder nas mãos do Estado, responsável pela definição de diretrizes e gastos; e pela defesa da manutenção do valor cultural, traduzida em proteção do patrimônio e da identidade nacional. O modelo do Reino Unido, por sua vez, é usualmente descrito como

pouco intervencionista, diante dos baixos fundos dedicados à cultura; descentralizado, com a preponderância de órgãos públicos independentes, aos quais é delegado poder de decisão; e desprovido de diretrizes específicas para a cultura, que tendem a ser definidas pelos agentes especializados desses órgãos e pela influência do mercado.

A metodologia de pesquisa embasou-se no extenso levantamento e sistematização de bibliografia sobre o assunto, além da análise de fontes primárias, quais sejam, documentos e relatórios governamentais. Ainda, fizemos uso de dados quantitativos referentes, em suma, aos valores de subsídios públicos e privados de cada país. Com isso, realizou-se um estudo em perspectiva histórica que buscou identificar pontos de diferença e semelhança entres os casos inglês e francês para, então, concluir com uma breve análise comparativa dos dois países.

Cabe ressaltar que a pesquisa incorreu em limitações tanto de conteúdo quanto de temporalidade. Entendemos não ser possível realizar uma análise profunda e detalhada dos modelos em questão, considerando a amplitude e complexidade das políticas culturais e seu envolvimento com diversos atores, setores e focos de ação. O estudo reduziu-se, então, aos atores diretamente envolvidos no financiamento e, principalmente, na aplicação das políticas. Ademais, a análise de diretrizes baseou-se na definição de políticas amplas, evitando entrar em pormenores setoriais. Alguns exemplos práticos foram considerados, mas, de modo geral, o trabalho não tem como objetivo entender a aplicação das políticas culturais e sua possível divergência com a retórica do governo.

A trajetória histórica das políticas culturais nos dois países em questão, da mesma forma, desdobra-se em um período demasiadamente extenso. Dessa forma, pretendeu-se realizar um estudo exploratório capaz de apontar as tendências centrais de cada caso, tendo em vista as duas variáveis específicas do estudo. A dimensão temporal limitou-se a um recorte que vai da institucionalização das políticas culturais, sob a égide do Ministério da Cultura e do Arts Council, ao ano de 2010. Evitou-se analisar os últimos sete anos, diante da ausência de estudos consolidados para um momento histórico tão recente e da dificuldade em dimensionar as implicações de tais políticas.

Em termos acadêmicos, a presente monografia buscou contribuir para a incipiente área de Políticas Culturais e, de maneira secundária, para os campos de Estudos Culturais e Economia da Cultura. Esses temas, vale destacar, passaram a receber atenção recentemente, principalmente a partir do estabelecimento de importantes periódicos, tais como: o *Journal of Cultural Economics*, em 1977; o *Journal of Arts Management, Law, and Society*, em 1982; e o *International Journal of Cultural Policy*, em 1994.

Em termos práticos, acredita-se que a compreensão da evolução das políticas culturais em dois países centrais pode servir de exemplo para outros países, sobretudo aqueles que ainda estão em etapas iniciais da consolidação de uma política pública para a cultura. Nesse sentido, o Brasil pode se beneficiar do entendimento aprofundado dos casos francês e inglês, tendo em vista a influência que os dois países exercem sobre o atual modelo brasileiro de políticas culturais¹.

A relevância do tema para o campo das Relações Internacionais, por sua vez, reside na percepção da cultura como um importante instrumento de identidade nacional e de projeção de poder. Como defende Nye (2004), o jogo internacional não é definido apenas pela coerção militar ou por sanções econômicas, o chamado poder duro (*hard power*); as nações também impõem a sua influência por meio do poder brando (*soft power*), baseado em esforços de projeção cultural, postura ideológica e condução diplomática. A propagação da cultura, sobretudo em um contexto de globalização, “pode fazer os outros admirarem seus ideais e querer o que você quer” de modo que “você não tenha que gastar tanto em paus e cenouras para movê-los em sua direção”² (NYE, 2004, p. x). Antonio Gramsci, ainda, argumenta que a cultura serve como um instrumento de legitimação da ordem social, econômica e política imposta pela classe dominante; sendo assim, a “hegemonia” não se dá só em termos materiais, mas por meio de um sistema de comportamentos, hábitos, ideias, gostos e valores (apud BEUGELSDIJK; MASELAND, 2010).

Além disso, a cultura tem influenciado cada vez mais os processos econômicos, resultado da passagem para uma sociedade pós-industrial (BELL, 1973) baseada no conhecimento e na inovação. É considerada, inclusive, um instrumento central na superação de crises nacionais e regionais e na coesão dos territórios, atualmente fragmentados diante de um contexto migratório e xenófobo - como explicitado por relatórios tanto de países europeus quanto de organizações internacionais e da própria União Europeia.

Dessa forma, compreender a construção das políticas culturais em nações europeias centrais significa apreender importantes fatores que levaram à atual conjuntura de valorização do papel da cultura no cenário nacional, regional e mundial. Permite dimensionar a evolução de um aspecto historicamente secundário nas dinâmicas globais e que, atualmente, se encontra entre as prioridades de ação múltiplas: pela formação e manutenção de uma identidade

¹ Para mais informações, consultar Augustin (2010) e Feijó (2016).

² No original “can get other to admire your ideals and to want what you want” “you do not have to spend as much on sticks and carrots to move them in your direction”.

nacional; pelo crescimento econômico e desenvolvimento sustentável; pela igualdade, bem-estar e inclusão social; pela coesão e diversidade das sociedades.

O presente trabalho, então, divide-se em três capítulos, além desta introdução. Inicialmente, no segundo capítulo, são apresentados os conceitos e debates em torno da cultura, fundamentalmente no que se refere às suas interpretações, valores e funções. Ademais, são analisadas as duas variáveis de estudo, ou seja, os principais objetivos e o papel do Estado e de outros atores nas políticas culturais. Os capítulos 3 e 4, então, aplicam as considerações gerais do capítulo anterior nos estudos particulares dos casos da França e da Inglaterra, respectivamente. Por fim, as considerações finais propõem uma breve comparação, a partir da qual será possível verificar a hipótese do trabalho.

2 CONCEITOS E DEBATES EM POLÍTICAS CULTURAIS

O presente capítulo busca introduzir os conceitos e debates trabalhados ao longo deste estudo, apontando, essencialmente, para os valores cultural, social e econômico das práticas culturais, os quais se desdobram em diferentes diretrizes de atuação estatal. Para tanto, a primeira seção trabalha com a terminologia da cultura e os principais conceitos associados a ela (alta cultura, cultura popular, capital cultural, cultura comercial, indústrias culturais), buscando compreender sua definição de valor originalmente simbólica, e que atualmente envolve os níveis políticos, econômicos e sociais. Na segunda parte, o estudo volta-se para os debates em políticas culturais, tendo em mente as duas variáveis de análise, quais sejam: o envolvimento do Estado e de outros atores relevantes com os assuntos culturais e as principais diretrizes em políticas culturais. Ainda, ao longo do capítulo, consideram-se condicionantes internos e externos - como ideologia estatal e as transformações tecnológicas - e a forma com que estes atuam sobre a definição das políticas em questão.

2.1 Dimensões da cultura: tradicional, popular e comercial

A cultura abrange uma ampla gama de interpretações e definições em diferentes campos de estudo. De modo geral, todavia, pode ser compreendida a partir de duas linhas conceituais principais, tendo em vista o escopo deste trabalho. A primeira implica em um conceito amplo de cultura, pautado pela interpretação de um contexto social, com seus valores, tradições, crenças, comportamentos e modos de vida próprios (MULCAHY, 2006). Ou seja, adota-se uma visão antropológica, em que “*a cultura é tudo que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando*” (BOTELHO, 2001, p. 74).

A segunda, por sua vez, é descrita por Botelho como uma dimensão sociológica, em que as atividades culturais têm “*a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público*” (2001, p. 74); ou seja, aproximam-se do campo das artes. Nesse caso, a cultura pressupõe a necessidade de condições específicas que permitam a sua realização; cabe, então, a instituições a tarefa de estruturar um espaço que torne possível a construção de expressões artísticas de diferentes áreas, capazes de carregar consigo valor simbólico expressivo. Nas palavras da autora, essa forma de cultura depende de

“[...] uma organização da produção cultural que permite a formação e/ou aperfeiçoamento daqueles que pretendem entrar nesse circuito de produção, que cria espaços ou meios que possibilitam a sua apresentação ao público, que implementa programas/projetos de estímulo, que cria agências de financiamento para os produtores” (BOTELHO, 2001, p. 74).

Por muitos séculos, a cultura esteve associada fundamentalmente às atividades artísticas integrantes das belas-artes, baseadas em padrões estéticos refinados. Essa forma, como consequência, foi a base conceitual dos esforços dedicados à cultura: museus nacionais, galerias, óperas e bibliotecas construídas como forma de valorizar e preservar a cultura tradicional da nação (YÚDICE; MILLER, 2002). O consumo dessas produções, por consequência, era usufruído pela pequena parcela da sociedade que possuía os meios para apreensão de seu conteúdo simbólico - as classes mais altas.

A orientação para um espectro majoritariamente erudito, portanto, dificultava o acesso de grande parte da população às obras de arte, resultando em desigualdades culturais que se assemelhavam à própria divisão de classes sociais e educacionais. O capital cultural, como afirma Bourdieu (2007), pertence às classes dominantes, que o utilizam como um recurso de diferenciação e reprodução social. A passagem de conhecimentos, valores, habilidades e hábitos associados à alta cultura de pais para filhos permite a manutenção das classes privilegiadas, que exercem domínio não só em termos socioeconômicos, mas também com a imposição arbitrária de uma cultura dominante associada a princípios técnicos refinados de difícil compreensão. Assim,

“as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação (por exemplo, através do acesso às instituições escolares especialmente organizadas com o fim de inculcá-la), e também das disposições para adquirir tal código (por exemplo, fazer parte de uma família cultivada)” (BOURDIEU, 2007, p. 117)

Considerando a existência de barreiras para a participação cultural, teóricos, como Tony Bennett e Stuart Cunningham, passam a defender, por volta dos anos 1970, uma visão mais antropológica para a cultura, no sentido de reconhecer os diferentes modos de vida como formas de expressão simbólica próprias de comunidades. Como salienta Santos, a maioria da população possuía “um conhecimento que se supunha inferior, atrasado, superado, e que aos poucos passou também a ser entendido como uma forma de cultura, a cultura popular” (1987, p. 44). Defende-se, então, o incentivo à diversidade de identidades culturais, ao invés da visão elitista de cultura como uma arte superior.

Para além do debate em torno das artes superiores e populares, cabe discutir a presença da cultura comercial como um bem simbólico impactado pelas transformações no modo de produzir das revoluções industriais. A cultura, até então limitada aos núcleos aristocráticos, passa a ser produzida em série, especialmente a partir dos anos 1920. Livros

passam a ser publicados e vendidos em largas quantidades; músicas passam a ser compactadas em LPs; produções audiovisuais multiplicam-se nas salas de cinema. Os progressos tecnológicos das últimas décadas aprofundam ainda mais esse processo, com a introdução da digitalização e a possibilidade do consumo virtual de diferentes formas culturais.

A “industrialização da cultura” associa-se, portanto, com a produção e reprodução de bens culturais em massa e em grande escala, os quais resultam em um consumo cultural mais extensivo (O’CONNOR, 2010). Como afirma Coelho (1993), “a cultura - feita em série, industrialmente (...) - passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa”. Por um lado, o processo de aproximação da cultura à lógica de mercado, além de estimular a economia, tornou a cultura mais acessível à população em geral; por outro, as chamadas “indústrias culturais” promoveram a homogeneização cultural e, portanto, dificultaram a valorização da diversidade cultural de comunidades mais afastadas.

Como coloca O’Brien & Oakley, as “indústrias culturais - particularmente a mídia de massa - ajudam a construir nosso entendimento sobre a sociedade” (CVP Report, p. 20 apud CROSSICK; KASZYNSKA, 2015, p. 31). Ao mesmo tempo em que estende o consumo, contudo, as novas formas de produção cultural negligenciam uma série de modos de vida em detrimento de uma visão de sociedade mais homogênea. A cultura comercial, nesse sentido, seria uma não-cultura, na medida em que promove a massificação e mina a capacidade de diferenciação característica da cultura (COELHO, 1993).

Portanto, é possível identificar tanto um valor propriamente cultural, centrado no aspecto simbólico e estético das produções culturais, quanto um valor mais antropológico, fruto das expressões individuais e coletivas que compõem os variados grupos sociais e que se desdobram no reconhecimento de culturas populares. Ainda, a inserção da cultura nos processos industriais desdobra-se na cultura comercial, uma cultura reproduzida e vendida para um grande público consumidor. Cabe ressaltar, todavia, que ao priorizar a disseminação de uma cultura homogênea em detrimento do apoio ao diálogo entre culturas diversas, a cultura comercial acaba prejudicando outras expressões, sobretudo as “culturas menores”, mais desprotegidas da dominação das indústrias culturais.

2.2 Políticas culturais: atores e focos de atuação

As políticas culturais podem ser definidas como uma política pública para o campo cultural, que envolve, portanto, a atuação de autoridades governamentais, seja ela centralizada no Estado ou intermediada por outros agentes. Esses atores são responsáveis pelo

estabelecimento de diretrizes e/ou de escolhas na alocação de fundos, o que, por sua vez, estimula as atividades culturais. Em outras palavras, as políticas culturais “envolvem estratégias e atividades governamentais que promovem a produção, a disseminação, a promoção e o consumo das artes”³ (RENTSCHLER, 2002, p. 17 apud MULCAHY, 2006, p. 320).

Como explicitado na seção anterior, essas políticas, em seu conteúdo, foram historicamente direcionadas para o campo das artes, particularmente para aquelas “merecedoras” de investimento. As autoridades públicas destinavam subsídios para a cultura dominante, excluindo formas artísticas menores. Nas últimas décadas, contudo, as diretrizes políticas passaram a considerar questões antes ignoradas, tais como a cultura popular e a cultura comercial. Ainda, na metade dos anos 1990, “o discurso de política cultural começou a se preocupar mais diretamente com as condições da cultura no sentido mais amplo da cultura como modo de vida”, ou seja, cultura em um sentido mais antropológico (BENNETT, 1997, p. 69). A definição da arte subsidiada em contraposição a culturas menores, portanto, parece estar ruindo, diante de uma retórica favorável a uma cultura mais diversa e inclusiva.

Bennett (1997) identifica, nesse sentido, a natureza instrumental das políticas culturais, a partir de três justificativas centrais para os gastos públicos. A primeira seria o aprimoramento moral, a conexão que as artes estabelecem com os processos civilizatórios. A segunda diz respeito aos benefícios econômicos, em que as artes funcionam como geradoras de emprego, como propulsoras de desenvolvimento e regeneração de espaços e como parte importante nas exportações e nas rendas nacionais. Por fim, identifica-se a identidade nacional e o prestígio como contribuição relevante do campo cultural, na medida em que este proporciona símbolos nacionais e status internacional. Essa justificativa, cabe ressaltar, assemelha-se com o conceito de soft power trazido por Nye, em que a cultura se configura como um instrumento de poder brando das nações no sistema internacional.

A cultura, então, tem afetado cada vez mais a dinâmica geral da sociedade, na medida em que impacta as esferas política, econômica e social. Ainda que já considerados como parte da justificativa de incentivo público às artes, esses valores atribuídos à cultura ganharam maior destaque com processos relativamente recentes. A partir dos anos 1970 e 1980, organizações internacionais e governos nacionais passam a considerar o valor social da cultura, ligado ao desenvolvimento de comunidades e de indivíduos. Com os benefícios imateriais das práticas culturais, seria possível criar territórios mais coesos e sustentáveis,

³ No original “involves governmental strategies and activities that promote the production, dissemination, marketing and consumption of the arts”.

com melhorias nas áreas de educação, saúde, segurança. Além disso, passa a ser defendido o potencial da cultura em impactar o crescimento pessoal, tendo em vista sua capacidade de engajar, empoderar, conscientizar e, assim, gerar autoconfiança e bem-estar. Os governos, desse modo, passaram a se envolver com o combate à exclusão social por meio de políticas culturais centradas no desenvolvimento humano inclusivo (MIRZA, 2012).

Ao mesmo tempo, a cultura passa a ser vista como instrumento político, capaz de responder a problemas latentes da sociedade, tais como migrações e minorias. Tendo isso em vista, o clássico embate entre classes sociais começa a ser sobreposto por movimentos políticos baseados em identidades sociais e culturais e em demandas de grupos específicos como, por exemplo, conflitos étnicos e a luta contra machismo e racismo (MIRZA, 2012). Assim, as políticas culturais preocupadas com a identidade nacional passam a considerar outros movimentos identitários e comunitários.

Ainda, vários países centrais passam a buscar soluções para os processos de desindustrialização e as conseqüentes complicações sociais frente ao desemprego e a estagnação econômica. Nesse contexto, as políticas nacionais voltam-se para as práticas culturais e criativas, vistas, então, como potencialmente transformativas, tendo em mente sua capacidade de inovação e sua participação crescente nas rendas. Segundo o Department of Digital, Culture, Media and Sport (DCMS), em 1998, as indústrias criativas⁴ já representavam cerca de cinco por cento do PIB do Reino Unido e vinham crescendo a taxas maiores que o total da economia (FLEW; CUNNINGHAM, 2010).

Até mesmo organizações - como UNESCO e UNCTAD - aderiram ao movimento, produzindo importantes relatórios com propostas de classificação para esse novo setor associado à “nova economia” e à sociedade da informação. A UNESCO (2009), vale dizer, identifica seis domínios culturais principais, além de turismo e esportes e lazer como domínios relacionados. São eles: patrimônio cultural e natural, performance e celebração, artes visuais e artesanato, livros e editoração, audiovisual e mídia interativa e design e serviços criativos. A UNCTAD (2010), por sua vez, formulou uma abordagem que distingue as atividades culturais tradicionais, como artes visuais, das atividades mais relacionadas ao comércio, como design. A indústria cultural, nesse caso, é vista como um subgrupo das indústrias criativas; ou seja, a primeira é caracterizada como núcleo cultural, enquanto a segunda abrange todas as atividades do setor.

⁴ O DCMS (2010) define as indústrias criativas como “aquelas que têm origem na criatividade individual, habilidade e talento, e que têm potencial para criação de riqueza e emprego, por meio da geração e exploração de propriedade intelectual”.

O valor econômico da cultura também foi aplicado em questões de território. A dimensão local ganhou importância, com projetos de regeneração e renovação do espaço urbano direcionados para atividades criativas, as chamadas “cidades criativas”. Objetivou-se, com isso, atrair novos empregos no setor de serviços e promover o dinamismo e competitividade das cidades, além de expandir o turismo. Segundo Garnham, contudo, essas políticas voltadas para as indústrias criativas seriam uma maneira oportunista de reforçar necessidades de desenvolvimento econômico a partir da cultura (1987 apud FLEW; CUNNINGHAM, 2010). Assim, as políticas de subsídios para atividades essencialmente simbólicas são ofuscadas por políticas com valor econômico e alinhadas com as lógicas industriais capitalistas.

Considerando as diferentes formas de interpretação e de valor da cultura, o estudo volta-se para o entendimento sobre a aplicação de políticas para a área. Destaca-se, nesse sentido, a proposta de Lima, Ortellado e Souza (2013) de uma classificação dos objetivos culturais da ação do Estado que abarca três principais modalidades de políticas que se conectam ao longo do tempo: identidade e patrimônio, intervenção e regulação econômica e difusão e produção cultural.

As primeiras estão relacionadas com os “esforços de consolidação dos estados modernos por meio da construção da identidade nacional e da preservação do seu patrimônio cultural” (2013, p. 5); ou seja, buscam, por meio de monumentos e obras culturais históricas, estabelecer as bases simbólicas da nação. Essas políticas, portanto, são estabelecidas pela ação estatal assim que se formam os Estados modernos; todavia, adquirem, nos anos 1970, uma conotação mais plural, na medida em que diversas identidades culturais passam a ser reconhecidas (ARANTES, 2007 apud LIMA et al, 2013). Tal processo, pode-se afirmar, alinha-se com a percepção do valor social da cultura e com o papel desta no desenvolvimento inclusivo das sociedades em contraposição ao ideal de manutenção do valor cultural.

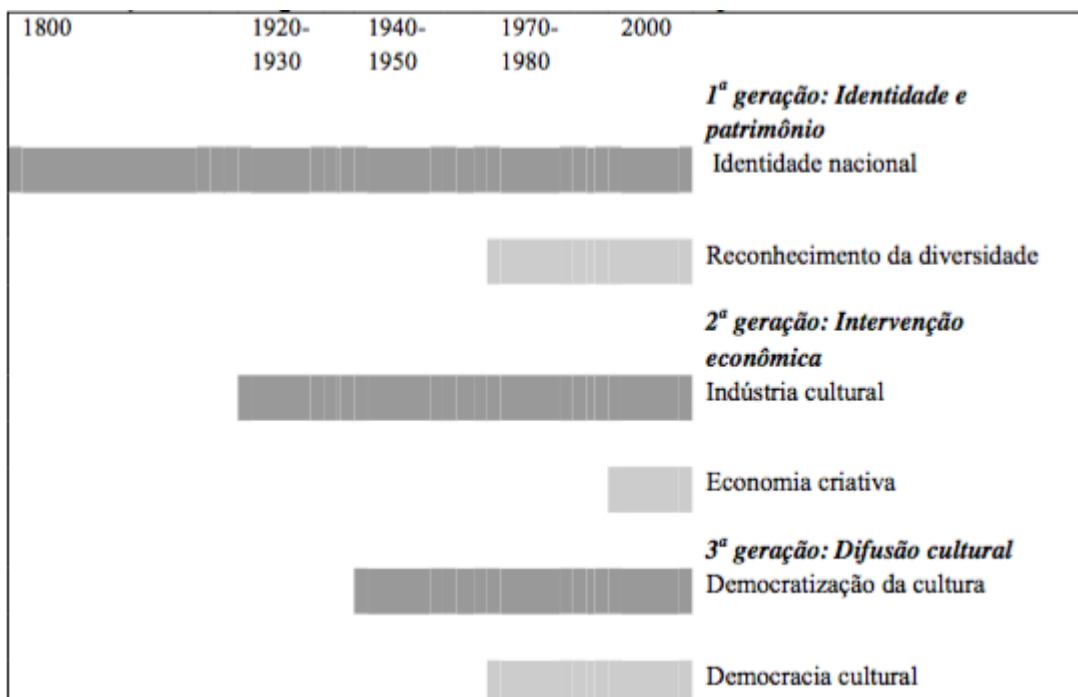
A modalidade de intervenção e regulação econômica, por sua vez, diz respeito, inicialmente, a “políticas de proteção das indústrias culturais nacionais”, resultado do contexto de monopolização das produções culturais pela indústria norte-americana, a partir dos anos 1920 (idem, p. 7). É uma política que pressupõe o estabelecimento de medidas protetivas que procuram preservar a produção cultural nacional do contexto internacional competitivo. Com a chegada do século XXI e a “disseminação do discurso sobre a economia pós-industrial”, outro tipo de intervenção econômica é introduzido: o fomento ao setor criativo da economia, as chamadas indústrias criativas (idem, p. 8). Fruto da valorização das atividades baseadas em conhecimento e criatividade, essa nova economia passa a receber

consideráveis incentivos do governo, interessado em dinamizar a economia e aumentar o PIB. Essa política, portanto, pode ser associada com o valor econômico da cultura, ao passo que a primeira se identifica primordialmente com a proteção da identidade nacional.

Por fim, Lima apresenta as políticas de difusão e produção cultural, que se desdobram em duas propostas divergentes. A democratização da cultura, por um lado, objetiva difundir a cultura tradicional erudita ao público geral, tornando-a mais acessível e universalizada. Desse modo, a política atua “na circulação da produção cultural para toda população e nas práticas de mediação para garantia da acessibilidade ao consumo” (idem, p. 3). A democracia cultural surge como crítica à distinção da cultura de elite como universal e, por outro lado, considera a diversidade de expressões e práticas culturais da sociedade, buscando incentivar o acesso aos meios de criação e produção culturais. Nesse caso, a atuação pública reconhece a criação cultural das diferentes parcelas sociais e busca a participação destas como parte da cultura do país, “em oposição a apenas as da alta cultura e as da cultura de massa promovida pelos meios de comunicação” (FABRIZIO, 1980 apud LIMA et al, 2013, p. 2).

A proposta de Lima resume-se, então, na Figura 1, a qual explicita a trajetória das tipologias de políticas culturais e seus respectivos períodos de origem. As diretrizes, importa ressaltar, vão progressivamente se somando; dessa forma, não são substituídas, apenas ressignificadas na medida em que outros paradigmas desafiam as políticas originais.

Figura 1: Cronograma com o caráter cumulativo das políticas culturais



Fonte: Lima et al (2013).

Uma vez expostos os principais focos de atuação das políticas públicas para cultura, o estudo volta-se para a compreensão e debate da intervenção do Estado na cultura, em contraposição ao papel de outros atores. De acordo com documento da Unesco (1969), a política cultural depende do direcionamento proposto por cada Estado; assim, diferentes vertentes de ação pública coexistem, baseadas em diferentes graus de intervenção. O formato e o propósito dessa intervenção “varia de acordo com a ideologia do Estado e suas prioridades sociais, políticas e estratégicas”⁵ (VOLKERLING, 1996, p. 189).

Dessa forma, é possível associar a ideologia de bem-estar social, em que seria dever do Estado garantir a cultura, com o caso intervencionista francês, ao passo que o distanciamento estatal do caso inglês alinha-se mais com a lógica de mercado liberal (AUGUSTIN, 2010; FEIJÓ, 2016). Chartrand e McCoughey, por outro lado, acreditam que os dois países se encaixam na ideologia social-democracia, porquanto ambos se utilizam de meios públicos para assegurar os direitos culturais. A diferença, nesse caso, diz respeito à intervenção direta ou indireta do Estado no financiamento: o Estado arquiteto francês “buscaria o bem-estar social por meio da ação direta do Ministério da Cultura”, enquanto que o Estado mecenas inglês “buscaria a excelência por meio da administração à distância (arm’s length)” (1989 apud LIMA et al, 2013, p. 12).

Apesar das distinções, Volkerling (1996) afirma existir uma tendência comum de aumento da intervenção do Estado nos assuntos culturais a partir do pós-guerra, quando as políticas culturais passam a ser retratadas como importante instrumento para a sociedade. A instrumentalização da cultura em torno de valores simbólicos, sociais, políticos e econômicos permitiu maior legitimidade para a ampliação dos gastos públicos. Apesar disso, críticas contundentes opõem-se à ingerência pública nessa área, particularmente quando se consideram os debates em relação à alta cultura como principal receptora de fundos do governo.

Benhamou (2007) questiona a eficiência e a legitimidade da atuação pública na cultura, destacando a arbitrariedade das subvenções e as restrições relativas das regulamentações, que favorecem uns em detrimento de outros. No caso das subvenções, a crítica reside nos mecanismos e critérios de escolha da administração pública quando do seu suporte à cultura. Muitas instituições podem embasar suas decisões em interesses e gostos subjetivos, frequentemente associados a critérios de qualidade, os quais se opõem, de maneira

⁵ No original “varied according to the ideology of the state and its social, political and strategic priorities”.

geral, aos desejos da maioria - “da gente mundana que fabrica no dia-a-dia a notoriedade da mídia” (BENHAMOU, 2007, p. 175).

Como consequência, os projetos financiados muitas vezes fazem parte de um grupo seleto de artistas e produtores já reconhecidos e aclamados, o que incorre em barreiras para inovação e experimentação. Ao mesmo tempo, nota-se a tendência de alinhamento do financiamento com a alta cultura, consumida historicamente pelas classes mais abastadas. Nesse sentido, os frequentadores de exposições, concertos, galerias, e, portanto, beneficiários das políticas culturais, restringem-se a uma parcela reduzida da população, de modo geral oriunda de um contexto de alta escolaridade e renda - questão já explicitada por Bourdieu. Os produtos culturais oferecidos, então, acabam não complementando as demandas dos consumidores. Mais que isso, acabam resultando em um efeito desigual e antidistributivo, na medida em que os gastos per capita com cultura, que deveriam beneficiar a todos, concentram-se em uma esfera de consumo restrita e já consolidada.

Ainda que a intervenção pública seja objeto de críticas, importa sublinhar a existência de benefícios oriundos da manutenção do poder estatal sobre a cultura. Historicamente, o financiamento público era legitimado pelo valor simbólico associado à preservação de obras tais como patrimônio e herança cultural do país. O limitado interesse de outras fontes em atender demandas futuras de conservação de importantes obras e espaços culturais da nação justificava os incentivos públicos. No caso de museus e monumentos, por exemplo, o Estado exercia (e continua a exercer) a função de “repartir os custos entre os cidadãos por meio do imposto” e, assim, assegurar o usufruto coletivo do bem (BENHAMOU, 2007, p. 149).

Importa destacar, nesse contexto, o caráter indivisível e coletivo da cultura, de forma que aumentos no consumo implicam em custos adicionais praticamente nulos. Como resultado, as atividades culturais beneficiadas pelos fundos públicos normalmente operam com um valor fixo reduzido, o que facilita o amplo acesso do público e, por consequência, a disseminação de seus impactos na formação e no bem-estar de todos. Como aponta Benhamou, “tal efeito benéfico nem sempre é percebido pelos cidadãos; portanto, os bens devem ser colocados “sob tutela”, e o Estado encarrega-se de incentivar os cidadãos a produzi-los e a consumi-los” (2007, p. 152).

Nas últimas décadas, ainda, com a introdução de políticas mais democráticas para o consumo cultural, o Estado central passou a exercer um papel importante como mediador das demandas, principalmente daquelas menos valorizadas pelo público geral. A impossibilidade de atribuir um valor específico para a cultura, tendo em vista a sua base imaterial, resulta em incertezas quanto aos retornos das criações artísticas. As obras mais inovadoras, por exemplo,

possuem demandas difíceis de mensurar e, portanto, costumam necessitar de subvenções para se manter. Os fundos públicos, desse modo, garantem a diversidade de criações tanto da alta cultura quanto da cultura popular frente à expansão da cultura comercial, de modo geral mais lucrativa. Como sublinham Yúdice e Miller (2002), a cultura comercial promove desejo e diversão e, assim, consegue se financiar através do consumo das massas; outras formas de cultura que contribuem para o progresso estético, para o patrimônio e para a comunidade, por outro lado, costumam ser menos valorizadas e consumidas e, portanto, precisam do auxílio estatal.

Assim, em oposição ao financiamento privado, as políticas públicas consideram os interesses e necessidades da população, visto que objetivam, em última instância, o bem-estar de seus cidadãos. O mecenato, por sua vez, limita-se às motivações dos empreendedores, usualmente centrados no potencial de rendimento e de publicidade. De acordo com Paul DiMaggio, a política de fomento baseada nos incentivos fiscais ao financiamento privado prejudica a valorização da diversidade, uma vez que as empresas tendem a apoiar produções de grande visibilidade, que assegurem o retorno e minimizem os riscos (1986 apud BENHAMOU, 2007). Como consequência, grande parte dos fundos acaba concentrado nas mãos dos mesmos beneficiados. A ajuda pública a criações e produções culturais variadas, dessa forma, mostra-se necessária, pois, na ausência desse apoio, muitas destas provavelmente desapareceriam.

Cabe destacar, todavia, que o apoio privado não se restringe ao anseio de lucratividade; grandes quantias, ao longo da história, já foram doadas a importantes obras com o objetivo de associar o nome de famílias ao patrimônio cultural da nação. Na Inglaterra, principalmente, essa prática resultou na criação de vários museus, como é o caso da National Gallery (BENHAMOU, 2007). Ainda assim, a preocupação dos agentes privados não costuma ir além do prestígio em patrocinar a alta cultura ou do lucro em bancar a cultura comercial.

A recente tendência de fomento público às indústrias culturais e criativas, por sua vez, é comumente justificada com base em estudos de impacto econômico que demonstram o crescimento superior das produções baseadas em informação e inovação. Seu potencial atrela-se à passagem para uma sociedade pós-industrial, onde os bens imateriais ganham uma importância crescente. Críticos, todavia, questionam a validade destes estudos, argumentando que têm se dado uma atenção excessiva ao setor, quando, na verdade, outros setores produtivos continuam trazendo retornos econômicos muitos superiores (BENNETT, 1997).

Ainda, o fomento à cultura como parte dos projetos de desenvolvimento socioeconômico e regenerativo de cidades e regiões, além da valorização de culturas

populares de diferentes comunidades, consolidou ainda mais a legitimidade das ações públicas. Nesse sentido, destaca-se a atuação de autoridades locais e regionais na execução dessas políticas, pois, como afirma Botelho, “a ação sociocultural é, em sua essência, ação micro que tem no município a instância administrativa mais próxima do fazer cultural” (2001, p. 75). Além disso, a emergência das indústrias culturais e criativas como meios para o dinamismo econômico levou a políticas locais associadas com a ideia de “cidades criativas”. O papel dos atores descentralizados, portanto, mostra-se relevante no que diz respeito às tendências em políticas culturais introduzidas essencialmente a partir dos anos 1970, visto que conseguem atender as necessidades específicas de sua cidade ou região.

3 TRAJETÓRIA E TENDÊNCIAS DAS POLÍTICAS CULTURAIS FRANCESAS

Na França, a relação do Estado com cultura resulta de uma tradição histórica de apoio dos monarcas às artes clássicas, com esforços associados à manutenção do patrimônio e ao estímulo às belas-artes (BENHAMOU, 2007). Como apontado por relatório da UNESCO, as políticas orientadas para questões culturais resumiam-se à “organização das cerimônias oficiais do Estado, ao apoio de alguns artistas, e à apresentação de um número limitado de exposições e performances de palco para fornecer entretenimento de qualidade para uma estritamente limitada elite parisiense”⁶ (UNESCO, 1970, p. 10). Os beneficiários das ações públicas para a cultura, portanto, reduziam-se a um pequeno número de pessoas que possuía os meios para acessá-la.

As políticas culturais, por longos anos, estiveram estruturadas de forma subordinada às metas educacionais do governo: a promoção da cultura era um dos aspectos do objetivo maior de fornecer conhecimento para a população (UNESCO, 1970). O Secretariado de Belas-Artes, estabelecido ainda no século XIX, fazia parte do Ministério da Educação. Mais tarde, já em 1946, diretórios de Belas-Artes, também integrados à pauta educacional, se tornaram responsáveis pelos assuntos culturais. Esses departamentos dedicavam-se basicamente à implementação de uma série de leis que estipulavam normas e direitos referentes a museus, monumentos, locais históricos e patrimônios em geral (PERRIN, 2017). Predominavam, portanto, medidas referentes ao patrimônio nacional e à valorização das artes nobres.

O modelo tradicional de políticas culturais francesas, portanto, caracteriza-se pelo papel central do Estado na condução dos assuntos culturais, em termos tanto quantitativos - com um considerável orçamento público destinado à cultura - quanto qualitativos - com diretrizes e prioridades políticas definidas pelo governo (TOMOOKA, 2005). Em outras palavras, tem-se que o paradigma francês se baseia no intervencionismo e na centralização das políticas estatais. As principais linhas de condução política, por sua vez, centram-se, historicamente, na manutenção do patrimônio nacional e do valor cultural (BENHAMOU, 2001).

Ao longo das décadas, todavia, defende-se que esse modelo tem sido gradualmente direcionado a novas estruturas de organização e a novos objetivos. A intervenção estatal

⁶ Tradução nossa: “organizing the official ceremonies of the State, backing a few artists, and presenting a limited number of stage performances and exhibitions to provide entertainment of quality for a strictly limited Parisian elite”.

centralizada tem sido sobreposta pela crescente atuação de autoridades regionais e locais nos assuntos culturais, assim como as subvenções públicas têm sido complementadas pelo financiamento privado (AHEARNE, 2003). O tradicional alinhamento das políticas públicas com a alta cultura tem sido questionado, diante do aparecimento de ações voltadas para o acesso democrático e inclusivo e para a diversidade cultural. Ainda, a emergência das indústrias culturais e criativas implicou em uma série de novas demandas a serem endereçadas (PERRIN, 2017; GENTIL; POIRRIER, 2012).

O presente capítulo irá analisar o histórico francês de políticas culturais e as mudanças que gradativamente se estabeleceram. Para tanto, faremos uma revisão dessa trajetória política, atentando para os atores envolvidos e para as principais diretrizes de cada período. Optamos por segmentar a análise histórica em três grandes períodos, levando em conta os principais paradigmas levados a cabo por gestões ministeriais amplamente debatidas no meio acadêmico. Além disso, buscamos formular uma estrutura temporal passível de ser comparada com o caso inglês. Como resultado, o estudo dividiu-se nos anos 1960 e 1970, marcados pelas políticas de Malraux e de Duhamel, nos anos 1980 de Lang e, por fim, nos anos recentes, que cobrem a década de 1990 e os anos 2000.

2.1 Os anos 1960 e 1970: a criação e consolidação do Ministério da Cultura

A percepção da cultura como uma dimensão importante da sociedade levou à criação, em 1959, de uma instituição própria e autônoma para o campo da cultura, o Ministério de Assuntos Culturais - posteriormente, em 1978, renomeado Ministério de Cultura e Comunicação (MinC). Alinhando as responsabilidades até então designadas aos ministérios da educação e da indústria, o novo aparato administrativo representou o primeiro esforço a nível mundial de endereçar as questões culturais a uma única e institucionalizada estrutura (POUJOL, 1991). Dessa forma, o governo incorporou oficialmente a cultura como parte de suas obrigações públicas, tornando-se responsável pelo incentivo, financiamento e garantia de atividades culturais acessíveis à população (FEIJÓ, 2016) - o que inaugurou a tradição intervencionista do Estado francês nos assuntos culturais (BENHAMOU, 2007).

Sob a liderança de André Malraux (1959-1969), três eixos centrais foram estabelecidos como objetos de intervenção, quais sejam: a democratização do acesso, a disseminação e a criação (GIRARD, 1997). O Art. 1 do decreto de 24 de julho de 1959, como pode-se perceber, expõe tais premissas, ao afirmar que

“O Ministério de Assuntos Culturais tem por missão tornar acessíveis as obras capitais da humanidade e, em primeiro lugar, da França, ao maior número possível

de franceses; garantir o mais vasto público ao nosso patrimônio cultural e promover a criação de obras de arte e do pensamento que o enriqueçam”⁷ (MINISTERE D’ETAT CHARGE DES AFFAIRES CULTURELLES, 1959).

No âmbito da criação, as políticas centravam-se no estímulo e suporte a artistas. O período Malraux ficou conhecido pelo reconhecimento das artes contemporâneas, com o estabelecimento de centros e conselhos voltados para o apoio a criações artísticas. Ainda assim, a valorização do patrimônio e da cultura tradicional encontrava-se no topo das prioridades públicas - parte considerável do orçamento era investido nisso (BENHAMOU, 2001). Segundo dados da Unesco⁸ (1970), cerca de metade dos fundos foram alocados para proteção do patrimônio entre 1966 e 1970. A disseminação, por sua vez, era perseguida com base no postulado de “garantir o mais vasto público” para a cultura francesa e com, isso, engrandecer sua reputação (GIRARD, 1997).

O símbolo da época, todavia, residiu na defesa da democratização da cultura, a qual objetivava permitir o acesso de todos os cidadãos às grandes obras universais, até então restritas, de modo geral, às classes altas. Como explicita Feijó, esse paradigma repousava sobre a “intenção de elevar o nível cultural da nação” e fazer com que “a cultura saísse do eixo elitista” (2016, p. 36). Portanto, buscava-se “democratizar” o acesso a partir de políticas que aproximassem a sociedade francesa da cultura praticada e desejada pelos nobres.

Para tanto, foram criadas casas de cultura (*maisons de la culture*), espaços abertos ao público onde ocorriam diversas manifestações artísticas - teatros, exposições, concertos, palestras (TOMOOKA, 2005). Ao mesmo tempo em que visavam ampliar o acesso à cultura, esses centros funcionavam como um instrumento de incentivo e difusão das criações artísticas. Mais que isso, buscavam “elevar o gosto do público” e “transformar um privilégio em um bem comum” (URFALINO, 1996 apud GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 20). Portanto, funcionavam como instrumento de disseminação e de acesso.

Girard (1997) salienta que a concepção das casas de cultura não atingiu as metas da época: somente nove casas foram implementadas, quando a intenção era construir um centro para cada um dos 96 condados do país. Além disso, a própria ideia de democratização da cultura mostrou-se problemática, pois promovia a difusão unicamente da alta cultura - historicamente consumida pela elite francesa. Desse modo, como demonstraram pesquisas

⁷ No original “Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les oeuvres capitales de l’humanité, et d’abord de la France, au plus grand nombre possible de Français; d’assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des oeuvres de l’art et de l’esprit que l’enrichissent”.

⁸ Dados referentes ao Fifth Economic and Social Development Plan, segundo plano cultural implementado pelo Ministério de Assuntos Culturais da França, em 1966.

posteriores sobre as práticas culturais⁹, o consumo cultural permaneceu desigual, acessível somente à parcela dos cidadãos que já detinha “a informação cultural, as motivações e os meios de se cultivar” (BOTELHO, 2001, p. 81). Ainda, como destaca a autora, as casas de cultura “facilitaram as práticas do público já cultivado, mais do que conquistaram um novo público” (BOTELHO, 2001, p. 81).

Os gestores culturais, portanto, consideraram somente as barreiras materiais que dificultavam o consumo cultural, quando, na verdade, fatores sociológicos, como nível educacional e classe social, também funcionavam como empecilhos para o acesso à cultura (TOMOOKA, 2005; BOTELHO, 2001). Ao mesmo tempo, a definição de cultura da época era restrita e hierarquizada, pois não reconhecia outras formas de expressão cultural, sobretudo as culturas populares. A ideologia desse período, fortemente ligada ao valor cultural, identificava a cultura de consumo - representada pelas indústrias culturais - como um fator prejudicial à sociedade (GENTIL; POIRRIER, 2012). Assim, o dito “fracasso” da política de democratização cultural residiu tanto na indiferenciação social da população quanto na limitação a uma cultura superior associada à defesa do valor cultural.

A atuação do Estado na cultura nos anos 1960, cabe salientar, caracterizou-se pelo elevado grau de intervenção pública: as subvenções para ação cultural provinham quase em sua totalidade do dinheiro público. Conforme dados da UNESCO (1970), o orçamento do Estado nos anos 1966-70 contabilizou 1,79 bilhões de francos alocados para os assuntos culturais. Destes, 437,5 milhões foram utilizados por autoridades locais - ou seja, cerca de 25%. Predominava, portanto, o poder de atuação do Ministério, ou seja, a centralização das políticas na instância estatal.

Ainda assim, Malraux foi responsável pelos “primeiros passos na descentralização da cultura em direção a autoridades municipais” (POUJOL, 1991, p. 259), com a implementação de três diretórios regionais de assuntos culturais (DRACs), que, mais tarde, se multiplicariam pelo território (GIRARD, 1997). Ainda, desde os anos 1940, já existiam sistemas de apoio setoriais, como o Centre national de la cinématographie (CNC) e o Centre national des lettres (CNL), ambos ligados ao MinC quando de sua criação. O incentivo provinha de taxas parafiscais sobre o faturamento das produções para televisão, cinema e livrarias, que eram então redistribuídas para as produções e distribuições de cada setor (BENHAMOU, 2007).

O período Malraux pode então ser resumido em três eixos: valorização do patrimônio, incentivo a criações artísticas e democratização da cultura. Vigora uma política de

⁹ Essas pesquisas, segundo Botelho, foram realizadas com intervalos de sete anos, com um total de entrevistados de 2.000 em 1973, 4.000 em 1981, 5.000 em 1989, e 3.000 em 1997.

manutenção do valor cultural e de priorização das artes eruditas, que visa ao engrandecimento do nível cultural da população. Ademais, destaca-se o caráter intervencionista e centralizador do Estado - ainda que já houvesse alguns movimentos de atuação regional e local.

No início dos anos 70, o “desenvolvimento cultural” - paradigma que percebe a cultura como instrumento para o desenvolvimento - passa a ser o novo foco das políticas culturais. Jacques Duhamel, designado para o cargo de ministro da cultura entre os anos 1971 e 1973, coloca-se a frente dessa política (PERRIN, 2017). Nesse sentido, passam a ser defendidas ações que não só incluam toda a sociedade francesa, mas também levem em conta a diferenciação existente entre os estilos de vida e condições da população, os quais se refletem em diferentes hábitos e costumes culturais (BOTELHO, 2001).

O Estado, frente às críticas contundentes de acadêmicos e da sociedade em geral¹⁰, acaba reconhecendo a ineficácia de visar à democratização de uma cultura única, com uma política que, desconsiderando desigualdades, busca educar os gostos da população. Como resposta, propõe uma nova abordagem para a democratização da cultura, em que “a acepção antropológica da noção substitui a acepção universal da “alta cultura”; o reconhecimento da diversidade de caminhos para atingir a democratização substitui a necessidade do choque estético” (GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 23). O desenvolvimento cultural como proposta de ação, assim, traduz-se na ideia de pluralismo.

O presidente da época, Georges Pompidou (1969-1974), relaciona o pressuposto do desenvolvimento cultural com a redução da institucionalização da cultura, na medida em que “a cultura não é algo que possa ser administrado, pois é o próprio quadro da vida onde ocorre, recusando assim a idéia de uma arte oficial” (FEIJÓ, 2016, p. 42). A intervenção pública passa a ser vista como limitadora das formas culturais, na medida em que direciona o seu apoio a determinadas criações, preponderantemente relacionadas a um “estilo majoritário” e uniforme (POIRRIER, 2006 apud FEIJÓ, 2016). O Estado adota, então, uma postura liberal, defensora da disseminação de uma ampla diversidade de práticas.

As políticas culturais, portanto, reduzem seu papel de suporte à criação artística, valorizando, em contraposição, a difusão cultural como instrumento de desenvolvimento da sociedade (GIRARD, 1997). Em termos práticos, defendeu-se a implementação de ações que reduzissem o preço e ampliassem a disseminação do produto cultural. Botelho (2001) argumenta que, mesmo assim, o Ministério da Cultura continuou pecando, pois seguiu buscando a solução da participação plural no combate restrito aos obstáculos materiais.

¹⁰ O descontentamento à política de democratização cultural atinge seu auge com os movimentos de maio de 1968 na França (FEIJÓ, 2016).

Além de defender a pluralidade de formas culturais, Duhamel também promove a descentralização do poder para instâncias menores. A participação de associações e coletividades locais foi estimulada como forma de ampliar as fontes das políticas, muitas vezes caracterizadas pelo unilateralismo (GIRARD, 1997). Ao mesmo tempo, parcerias com outros ministérios foram incentivadas como um meio para aumentar substancialmente o orçamento para a cultura.

O período de Duhamel, portanto, caracterizou-se por uma concepção liberal e pluralista da cultura em termos tanto sociais quanto institucionais. O desenvolvimento cultural, cerne das diretrizes políticas, buscou incentivar a diversidade de formas culturais e facilitar a participação de todos. O liberalismo, por outro lado, alinou-se com a diminuição das atribuições públicas, ainda que a relação Estado-cultura permanecesse.

De 1973 a 1981, durante a presidência centro-direitista de Valéry Giscard d'Estaing, uma sequência de oito ministros dão continuidade às políticas culturais praticadas até então. A frequente alternância de poder aponta para o ainda frágil aparato institucional¹¹; o afastamento do Estado da gestão cultural aprofunda-se a ponto de ser considerado “descaso político” (FEIJÓ, 2016). Diante de um contexto de crise econômica, a cultura é precisamente relegada a um plano secundário nas prioridades orçamentárias, com redução das subvenções estatais. A adoção de um posicionamento que favorece a atuação do mercado e das indústrias culturais sobre a cultura, então, abre espaço para a presença do patrocínio privado, que ensaia os seus primeiros passos com a criação em 1979 da Associação para o Desenvolvimento do Mecenato Industrial e Comercial (ADMICAL), uma rede de organizações voltadas para a filantropia corporativa (GENTIL; POIRRIER, 2012).

2.2 Os anos 1980: o período Lang

Em 1981, o partido socialista é eleito na França. François Mitterrand assume a presidência e nomeia Jack Lang como ministro da cultura, cargo que ocupa ao longo de uma década, até 1993¹². Com Lang, então, inicia-se um novo período intervencionista para as políticas culturais francesas, com o rompimento de diretrizes até então seguidas e com a consolidação de uma série de ações culturais de larga escala (GENTIL; POIRRIER, 2012). As

¹¹ A vulnerabilidade da estrutura cultural evidencia-se ainda mais com a substituição do Ministério por uma secretaria de Estado, entre os anos de 1974 e 1977 (FEIJÓ, 2016).

¹² Jack Lang atua como ministro de 1981 a 1986 e, logo depois, de 1988 a 1993. Ainda que tenha havido uma interrupção em sua gestão, esta não trouxe modificações relevantes. Dessa forma, iremos considerar as políticas culturais implementadas ao longo dos dois períodos.

missões estipuladas em 1959 são substituídas pelo decreto n. 82-394, em 10 de maio de 1982, o qual afirma as novas prioridades do ministério:

“O Ministério da Cultura tem por missão: permitir a todos os franceses que cultivem sua capacidade de inventar e criar, de expressar livremente seus talentos e de receber a formação artística que escolherem; preservar o patrimônio cultural nacional, regional ou dos diversos grupos sociais para proveito comum da coletividade inteira; favorecer a criação de obras de arte e do pensamento e dar a elas o mais vasto público; contribuir para a difusão da cultura e da arte francesas no livre diálogo com as culturas do mundo”¹³ (Ministere de la Culture, 1982).

Em alguns pontos, percebe-se certa continuidade em relação ao decreto de Malraux, com a repetição das metas de defesa da preservação do patrimônio e de garantia do mais vasto público para a criação de obras de arte e do pensamento. Ainda assim, nota-se a adição das proposições “diversos grupos sociais” e “expressem livremente seus talentos e recebam a formação artística que escolherem”, as quais refletem a passagem de uma política de democratização da cultura para uma de democracia cultural. Em outras palavras, a promoção e difusão da alta cultura é trocada pela defesa e incentivo de múltiplas expressões individuais.

As políticas voltadas para o acesso democrático às artes passaram, então, a considerar a pluralidade de estilos de vida e de formas culturais - todas integrantes da identidade da nação. Isso levou a uma mudança de paradigma (BOTELHO, 2001) que ficou conhecida como o “todo cultural”, na medida em que abria mão do engrandecimento das belas-artes em prol da inclusão de culturas menores, tais como estilos musicais populares (rock, pop, folk), histórias em quadrinho e circo. O escopo da cultura ampliou-se também para setores criativos, como moda, publicidade, design, fotografia, gastronomia. A dimensão econômica aproximou-se da cultura, e as indústrias culturais passaram a receber atenção do ministério (TOMOOKA, 2005; GIRARD, 1997).

A legitimidade de diversos campos permitiu a inclusão nos processos culturais de outros segmentos da sociedade, que passaram a ser contemplados pelas políticas públicas tanto na parte de criação quanto nos esforços de expansão do acesso (FEIJÓ, 2016). A gestão Lang, dessa forma, se diferencia do pluralismo da década anterior, pois pressupõe a atuação direta dos aparatos públicos no fomento da cultura em suas diferentes etapas. Como defendido pelo próprio ministro, em entrevista, o Estado deveria exercer seu papel no suporte à

¹³ No original “Le ministère chargé de la culture a pour mission: de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d’inventer et de créer, d’exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière; de favoriser la création des oeuvres de l’art et de l’esprit et de leur donner la plus vaste audience; de contribuer au rayonnement de la culture et de Part français dans le libre dialogue des cultures du monde.

educação e à criação artística. Para isso, foram estabelecidas novas e melhores escolas de artes em uma variedade de áreas¹⁴, ao mesmo tempo em que uma “ajuda maciça” foi direcionada para grupos de dança e de teatro, estúdios de artistas, entre outros (HAUSS, 1985, p. 218).

O desejo de promover a liberdade cultural dos indivíduos e de descentralizar as decisões culturais desdobrou-se na aceitação de apoios privados a atividades culturais. Como resultado, estabeleceram-se instituições que utilizavam capital privado como forma de subvenção por meio de vantagens fiscais, a exemplo da Sociétés de financement du cinéma et de l’audiovisuel (SOFICA) e do Institut du financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC) (GIRARD, 1997). A presença do mecenato, no entanto, foi regulada por meio de leis¹⁵ que estipulavam regras específicas direcionadas a reduções fiscais para empresas e indivíduos que financiassem projetos culturais (FEIJÓ, 2016). Lang esclarece que

“nós não estávamos tentando institucionalizar iniciativas culturais privadas, mas simplesmente aumentar as possibilidades de indivíduos e empreendimentos de participar plenamente na vida cultural ao lado de um Estado comprometido com a vida cultural”¹⁶ (HAUSS, 1985, p. 219, tradução nossa).

Apesar da presença do setor privado, os anos 1980 foram marcados pela preponderância do financiamento público. Uma das grandes conquistas de Lang, nesse sentido, foi a duplicação do orçamento para a cultura em 1982, seguida de aumentos graduais subsequentes - ao longo de seu mandato, os recursos passaram de 2.6 bilhões de francos, em 1981, para 13.8 bilhões em 1993 (PERRIN, 2017). Com grandes cifras disponíveis, multiplicaram-se as infraestruturas destinadas à cultura - com a criação, por exemplo, de diversos fundos setoriais públicos para o financiamento da cultura¹⁷, assim como foram aprofundados diversos projetos. A oferta cultural atingiu seu auge e a modernização rapidamente se estabeleceu (GIRARD, 1997).

¹⁴ Destacam-se as seguintes escolas: “Ecole nationale supérieure de création industrielle, l’École nationale d’art de la photographie, l’atelier expérimental du verre, l’atelier-école de bande dessinée” (HAUSS, 1985, p. 217).

¹⁵ Em 1987, estabeleceu-se a Lei de desenvolvimento do mecenato e em 1990, a Lei de criação de fundações de empresas (FEIJÓ, 2016).

¹⁶ No original “We were not trying to institutionalize private cultural initiatives, but simply to increase possibilities for individuals and enterprises to fully participate in cultural life alongside of a state committed to cultural life”.

¹⁷ Feijó (2016, p. 49) destaca alguns desses fundos setoriais: Fundo Regional de Aquisição para Bibliotecas (FRAB), Fundo Regional de Aquisição para Museus (FRAM), Fundo Regional de Arte Contemporânea (FRAC), Fundo Nacional de Arte Contemporânea (FNAC), Fundo de Incentivo à Criação (FIACRE), Fundo de Fomento aos Ofícios Artísticos (FEMA) e Fundo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (FDIC).

Acima de tudo, a ampliação do orçamento permitiu a execução das chamadas Grandes Obras (Grands Travaux), importante projeto do governo¹⁸ para construção de uma série de grandes monumentos nacionais, dentre os quais, a Bibliothèque Nationale de France, a Opéra-Bastille, a Cité de la Musique, o Grand Louvre (COLLARD, 1998). A política do todo cultural, dessa forma, contrastava com o imenso valor destinado à manutenção do patrimônio através da política das Grandes Obras. Conforme aponta Tomooka (2005), em termos percentuais, a divisão dos fundos permaneceu privilegiando os setores tradicionais voltados para o patrimônio. Assim, se por um lado o reconhecimento da diversidade levou ao incentivo a outras formas de expressão cultural, por outro ainda vigorou o comportamento de valorização das grandes obras da humanidade, o que, em última instância, “contribuiu para a preservação do sistema de valores tradicionais e dos padrões de poder e influência” (TOMOOKA, 2005, p. 5).

Apesar disso, é possível afirmar que Lang introduziu mudanças importantes no curso das políticas culturais francesas. Além do reconhecimento de culturas menores, outro fator a ser destacado refere-se à formalização de parcerias com os níveis regionais e locais no que tange aos processos de decisão e implementação de políticas. Ao longo dos anos 1980, foram criados diversos DRACs, aos quais foi delegado o papel de coordenação regional. A divisão de poderes passou a contar, então, com organizações secundárias e burocracias regionais, responsáveis pelo aconselhamento, controle e avaliação das autoridades locais e pelo repasse de fundos entre as instâncias centrais e locais (TOMOOKA, 2005). A relação entre local e estatal funcionava de maneira que,

“de um lado, as coletividades recebem verbas do Estado para implementar suas atividades culturais, assim como são reconhecidas por suas ações diante do Ministério; do outro lado, o Estado consegue, pela prática contratual, estimular os territórios e orientar a intervenção local, buscando a melhora da qualidade artística e profissional” (MOULINIER, 2008 apud FEIJÓ, 2016, p. 51).

O Estado, portanto, passou a incentivar a transversalidade das políticas, mantendo, todavia, o alinhamento das instâncias locais com o governo central por meio da intermediação dos DRACs, “que procuram conduzir a política estatal dentro das regiões” (POIRRIER, 2006 apud FEIJÓ, 2016). Kim Eling (1999), nesse sentido, questiona a descentralização das políticas culturais francesas, afirmando que essas parcerias asseguram os interesses do governo na medida em que os diretórios regionais baseiam suas alocações de fundos e avaliações nas “instruções anuais” do MinC. Ainda assim, as autoridades locais contavam

¹⁸ Collard (1998) salienta que alguns dos projetos arquitetônicos iniciaram-se ainda na presidência de Giscard, sendo continuados e multiplicados por Mitterrand.

com certo poder decisório, tendo em vista o considerável orçamento destinado a suas ações culturais. Conforme demonstram dados do Ministério da Cultura, as autoridades locais mantiveram, ao longo do mandato de Lang, pelo menos 50% do orçamento total da cultura (apud THURIOT, 2010).

O ministério de Lang, pode-se dizer, trouxe novas e importantes contribuições para o campo da cultura, ao mesmo tempo em que aprofundou políticas que já vinham sendo perseguidas em gestões anteriores. A intensa intervenção estatal e a valorização e modernização do patrimônio, características do período Malraux, estiveram presentes diante dos grandes investimentos públicos em cultura, especialmente no projeto das Grandes Obras. A associação entre cultura e desenvolvimento econômico, por sua vez, derivou das políticas de Duhamel. Ainda, a tendência ao pluralismo de fontes e agentes culturais foi intensificada, com o incentivo à descentralização das políticas culturais e ao financiamento privado. Por outro lado, os anos 1980 promoveram inovações. A introdução das ideias de “democracia cultural” e “todo cultural” inauguraram um novo foco de atuação política. Além disso, o extraordinário aumento do orçamento solidificou a importância da cultura para o governo francês.

2.3 Os anos 1990 e 2000: a diversidade cultural

Com o período de intenso intervencionismo de Lang, surgem questionamentos quanto à legitimidade da gestão estatal da cultura, encabeçados primordialmente por teóricos e intelectuais. Marc Fumaroli¹⁹ apresenta-se como um dos autores que desafia essa lógica, ao afirmar que o Ministério utiliza dinheiro público em prol de uma cultura de massas. Defende, assim, a redução das responsabilidades do Estado, que deveriam se concentrar apenas na área de patrimônio (LOOSELEY, 2003). O debate também é estimulado em torno da política do todo cultural, com críticas ao reconhecimento de culturas menores, que seriam responsáveis pelo “declínio da cultura” e pelo “relativismo cultural” - como defende Alain Finkielkraut²⁰ (GENTIL; POIRRIER, 2012). As oposições às políticas de Lang, todavia, são contrastadas pelo apoio da sociedade francesa a um Estado cultural atuante (FEIJÓ, 2016). De qualquer forma, tal embate evidencia a “interrogação quanto ao lugar e a definição da cultura em nossas sociedades contemporâneas” (GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 28-29).

Diante desse contexto, o ministro Jacques Toubon (1993-1995), sucessor de Lang, retoma as pautas defendidas por Malraux nos anos 1960: a democratização da cultura e as

¹⁹ Autor de *O Estado Cultural*, livro de 1991.

²⁰ Autor de *A derrota do pensamento*, livro de 1987.

políticas voltadas ao patrimônio. Por outro lado, mantém a defesa à desconcentração territorial dos subsídios e à continuidade da descentralização do poder em prol das autoridades locais (FEIJÓ, 2016). Com efeito, em 1995, as localidades eram responsáveis por 49,7% do financiamento público do país (DEVLIN; HOYLE, 2000)²¹.

Com a eleição presidencial de Jacques Chirac²² em 1995, cujo mandato perdura até 2005, as políticas seguem a democratização da cultura, mas voltam-se também para a pluralidade cultural. Ao mesmo tempo, buscam legitimar o papel do Estado e ampliar a capacidade orçamentária da cultura²³. Nesse sentido, passam a vigorar políticas que alinham cultura e educação, de maneira a promover a liberdade de criação, a igualdade de acesso e o pluralismo cultural, além de combater a exclusão social. Ademais, ações envolvendo outros ministérios e atores são estimuladas como forma de elevar o gasto cultural, que atinge 2% do orçamento estatal²⁴ (DEVLIN; HOYLE, 2000; FEIJÓ, 2016; GENTIL; POIRRIER, 2012).

Com o ministro Douste-Blazy (1995-1997), afirma-se a ideia de “refundação da política cultural” através da adoção de uma série de propostas oriundas de relatório da então estabelecida Comissão Rigaud. Nele, algumas metas são destacadas: ampliar a atuação interministerial, com projetos culturais integrados com outras questões, tais como sociais, educacionais e territoriais; estipular com maior clareza as parcerias e contratos estabelecidos entre os diferentes níveis governamentais; reformular e fortalecer o apoio às indústrias culturais; e priorizar a educação artística como “cause nationale”, particularmente as artes amadoras (PERRIN, 2007; DEVLIN; HOYLE, 2000). A atuação do Ministério, desse modo, centra-se, por um lado, na ênfase à educação artística e às indústrias culturais e, por outro, no processo de descentralização e reorganização das funções ministeriais.

As indústrias culturais, resultado da sinergia entre economia e cultura, tornam-se, progressivamente, um eixo central da atuação pública. A introdução de novas tecnologias e de novas formas de produção, distribuição, consumo e participação cultural implicam em novas exigências e preocupações no campo da cultura. Diante disso, multiplicam-se políticas destinadas à regulamentação de diferentes setores, como, por exemplo, parâmetros na

²¹ Dados extraídos do International Arts Briefing: France por Nathalie Vallet e Rod Fisher (ACE 1999).

²² Ao longo do governo de Chirac, uma série de gestores ocupa o Ministério da Cultura: Philippe Douste-Blazy (1995-1997), Catherine Trautmann (1997-2000), Catherine Tasca (2000-2002) e Jean-Jacques Aillagon (2002-2004).

²³ A defesa da intervenção estatal na cultura faz-se presente, devido à tomada de poder municipal da Frente Nacional, partido de direita que instaura uma “onda conservadora” e liberal a nível local que contrasta com as políticas de intervencionismo a nível nacional (FEIJÓ, 2016).

²⁴ Essa porcentagem engloba os gastos culturais somados de todos os Ministérios envolvidos.

precificação de livros e cotas para produção nacional de músicas e filmes²⁵, com o intuito de proteger e estimular a produção cultural (PERRIN, 2017). Em outras palavras, objetivava-se limitar a competitividade e a tendência de monopólio das indústrias culturais, sobretudo das norte-americanas (BENHAMOU, 2007).

Um dos principais objetivos das políticas culturais desse período refere-se à contundente defesa da “exceção cultural”, iniciada ainda nos anos 1980, mas efetivamente implantada ao longo das décadas seguintes. Diante da emergência das indústrias culturais e da conjuntura de interação transnacional, as políticas culturais francesas passam a se ocupar do combate ao monopólio cultural. Para tanto, argumentam que os bens e serviços culturais “devem ser tratados como exceções às leis de comércio internacional livre”²⁶ (AHEARNE, 2003, p. 128, tradução nossa), uma vez que se diferenciam de outros produtos comerciais. O intuito da exceção cultural, por conseguinte, era o de resguardar a identidade das nações diante da influência da cultura de massa dos Estados Unidos (POIRRIER, 2006 apud FEIJÓ, 2016).

Preocupado com a influência externa sobre as práticas culturais nacionais, então, o país assume uma posição de liderança em espaços internacionais, como a União Europeia (UE) e a Organização Mundial do Comércio (OMC), afirmando ser necessário preservar as culturas nacionais e europeias (PERRIN, 2017). A reivindicação não recebe a imediata adesão. No início dos anos 2000, todavia, a França finalmente logra um amplo consenso entre os países europeus, diante da afirmação da exceção cultural como forma de resguardar a diversidade cultural em discurso de abertura na 31ª Conferência Geral da UNESCO de 2001. Os esforços, portanto, deslocam-se para o âmbito da UNESCO e passam a se apoiar na terminologia da “diversidade cultural”. A partir disso, são estabelecidas a Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural, em 2001, e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005 (GENTIL; POIRRIER, 2012).

O sucesso da política de diversidade cultural foi, em parte, resultado da gestão ministerial de Catherine Tasca (2000-2002), que coloca o tema no topo das prioridades. Nessa época, vale ressaltar, o Ministério se ocupava de quatro agendas principais: a diversidade cultural; a democratização cultural por meio do fortalecimento da educação artística plural; a

²⁵ As cotas de produção audiovisual nacional, cabe salientar, já existiam desde os anos 1920; a imposição de um preço fixo para as produções literárias, por sua vez, resulta de uma lei de 1981 (BENHAMOU, 2007).

²⁶ No original “they should therefore be treated as exceptions to the laws of international free trade”.

implementação de regulamentos para os direitos autorais de artistas e intelectuais; e os processos de descentralização²⁷ e reformulação das funções do Estado (PERRIN, 2017).

Em relação ao último eixo, Benhamou aponta para a tendência de crescimento do orçamento do Ministério (Figura 1), que “passou de 0,38% para 1% do orçamento do Estado entre 1960 e 2002”²⁸ (2007, p. 160), o que evidencia a permanência da cultura como uma dimensão importante nas prioridades governamentais. A atuação privada permanecia como uma fonte reduzida de auxílio: “em 2000, seu montante não passava de 198 milhões de euros” (BENHAMOU, 2007, p. 166).

O foco em políticas educacionais, por sua vez, traduziu-se em um plano interministerial que objetivava

“[...] não somente produzir os criadores de amanhã, mas gerar audiências mais exigentes, “desamamentar” os jovens de entretenimentos comerciais padronizados, e ajudar sua mobilidade social, empoderando-os a resistir os determinismos sociais e a escolher seus futuros”²⁹ (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2000 apud LOOSELEY, 2003, p. 230, tradução nossa).

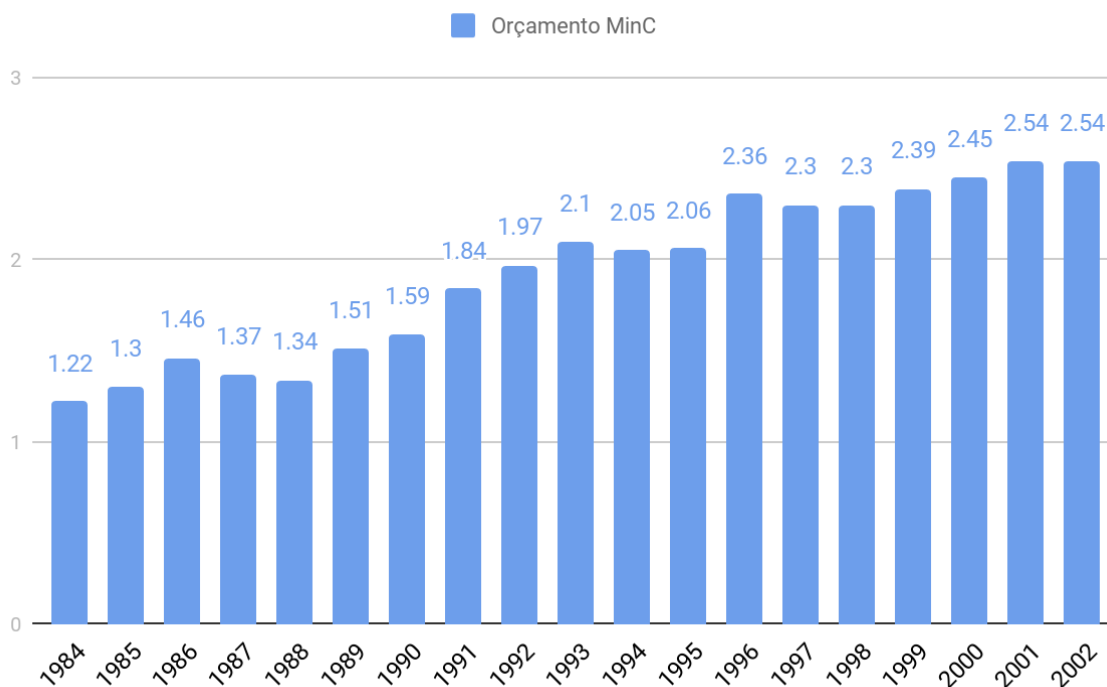
Na administração seguinte, comandada por Jean-Jacques Aillagon (2002-2004), cortes orçamentais resultam em novos incentivos ao mecenato. Como consequência, passa a vigorar a lei Aillagon, a qual estabelece termos favoráveis para o financiamento privado à cultura (LOOSELEY, 2003), na medida em que aumenta “as alíquotas de isenção de impostos” (FEIJÓ, 2016, p. 65).

²⁷ Cabe destacar o estabelecimento de protocolos de descentralização (protocoles de décentralisation culturelle), os quais procuram delinear com maior precisão as incubências e parcerias das instâncias estatal, regional e local (GENTIL; POIRRIER, 2012).

²⁸ Segundo dados do Ministério de Cultura e Comunicação.

²⁹ No original “not just of producing tomorrow’s creators but of generating more discerning audiences, of weaning the young off standardised commercial entertainments, and of assisting their social mobility, empowering them to resist social determinisms and choose their futures”.

Figura 2: Evolução do orçamento do Ministério da Cultura (em bilhões de euros correntes)



Fonte: Tabela de dados do MCC em Benhamou (2007). Elaboração própria.

As últimas gestões, por fim, priorizaram diferentes diretrizes, mantendo, ainda assim, o desejo de continuidade das políticas culturais até então seguidas. Com Vabres (2004-2007), são mantidos os incentivos ao pluralismo cultural, com a criação de nove centros nacionais de arte de rua. Além disso, as questões ligadas à digitalização recebem atenção, com ações que se aproveitam das tecnologias para estimular o acesso cultural. Albanel (2007-2009), por sua vez, elenca as prioridades culturais por meio da estruturação de quatro diretórios centrais: um secretariado geral e outros três espaços para assuntos específicos, quais sejam, patrimônio, criação artística e mídia e indústrias criativas (PERRIN, 2017).

Em seguida, Mitterrand (2009-2012) ocupa o Ministério e dá sequência à elaboração de leis referentes ao consumo digital, com especial atenção às questões de direitos autorais das produções culturais disponíveis na internet. O contexto de digitalização motiva a elaboração de dois relatórios, “Cultura e Mídia 2020” e “Cultura e Mídia 2030”, os quais apresentam recomendações estratégicas. Simultaneamente, o programa “Cultura para todos” reafirma os esforços de igualdade de acesso. Novas reduções no orçamento, todavia, dificultam a execução de projetos de larga escala (PERRIN, 2017). Como resposta,

instrumentos de fomento privado à cultura são novamente estimulados, o que evidencia “um alinhamento com a lógica neoliberal de financiamento, que encontra no mercado uma forma de minimizar o impacto da crise econômica no campo cultural” (FEIJÓ, 2016, p. 67).

Os anos recentes, como exposto, caracterizam-se pela multiplicidade de ministros e de objetivos culturais. De modo geral, todavia, é possível identificar certa linearidade nas medidas e princípios defendidos, com a assimilação progressiva de novas e antigas políticas. Como destaca Looseley (2003), o início do século XXI é marcado pela continuidade e aprofundamento de três fundamentos políticos oriundos do período Lang: o reconhecimento da diversidade de culturas; o incentivo à criação e ao acesso igualitário por meio da educação; e os esforços para aumentar o orçamento cultural. Ao mesmo tempo, percebe-se certo alinhamento com Malraux, em razão do pressuposto de democratização da cultura e de políticas de preservação do patrimônio. Desse modo, a linha de condução de seus antecessores é preservada mediante a manutenção da intervenção pública na garantia de acesso, educação, patrimônio e pluralismo cultural - sob a égide da democratização cultural.

Por outro lado, o surgimento de inovações tecnológicas trouxe novas demandas para o poder público, relacionadas sobretudo a regulamentações e direitos autorais. As indústrias culturais, ainda, implicaram no redirecionamento das orientações políticas, que passaram a defender a diversidade cultural e a legitimidade do intervencionismo estatal como contraposição às tendências mercadológicas (GENTIL; POIRRIER, 2012; FEIJÓ, 2016). Dessa forma, a globalização e suas dinâmicas trouxeram novos debates para as políticas culturais francesas.

O fomento à cultura permaneceu sendo uma responsabilidade do Estado. Ainda assim, o mecenato é cada vez mais utilizado como um complemento ao financiamento público, principalmente em períodos de crise econômica e retração orçamentária. O processo de descentralização de poder aprofundou-se, com medidas que buscam definir normas de conduta e procedimentos contratuais entre os níveis central, regional e local.

3.4 Conclusões Parciais

A partir da análise do processo histórico das políticas culturais da França, nota-se a presença de certa fluidez em sua trajetória, com a progressiva assimilação de diretrizes seguidas por gestões ministeriais anteriores. Os períodos são marcados por discontinuidades, mas, de modo geral, certas tendências se delinearam ao longo do tempo, concretizando-se nos anos atuais. Outras políticas, por sua vez, surgiram recentemente, fruto de fatores que extrapolam o âmbito nacional. Nesse sentido, consideramos que as linhas condutoras do

Ministério da Cultura foram afetadas, em certa medida, por determinantes internos e externos: as ideologias e conjunturas econômicas internas e as dinâmicas da globalização e do pós-industrialismo, trazidas ao debate no capítulo anterior.

Com a finalidade de sistematizar a revisão realizada no presente capítulo, iremos segmentar as evoluções percebidas de acordo com as variáveis do trabalho, os atores e os focos das políticas. Em primeiro lugar, o Estado continua executando um papel ativo nos assuntos culturais mediante elevados gastos orçamentais. As gestões Malraux e Lang mostraram-se excepcionalmente empenhadas em intervir na área cultural, tornando-se referências para o modelo francês intervencionista (LOOSELEY, 2003). Alguns ministérios subsequentes, por sua vez, representaram certa redução na intensidade de ingerência das políticas culturais na medida em que se instalou um sentimento de descrença no papel das instituições públicas. Além disso, a própria crise econômica levou à necessidade de cortes orçamentais. Frente a esse contexto, e considerando, ainda, o incentivo ao pluralismo de formas de atuação, cresce a presença de fontes de financiamento privado. No que tange à evolução da atribuição de responsabilidades para diferentes instâncias de poder, nota-se o gradual processo de descentralização das políticas culturais, com a ampliação das responsabilidades das autoridades locais e a formalização de parcerias entre os diferentes níveis governamentais. Os diretórios regionais (DRACs) passaram a desempenhar um papel relevante no controle das relações entre Estado e coletividades locais.

Por fim, os focos de atuação das políticas culturais foram, ao longo dos anos, aderindo a novas metas culturais. Inicialmente concentrados na manutenção do patrimônio, os esforços ministeriais foram paulatinamente se encaminhando para questões de educação artística, regulamentação, acesso democrático, incentivo à criação e à participação das diversas expressões culturais. Mais recentemente, ainda, o viés político foi impactado pelas indústrias culturais e criativas, que passaram a ocupar um espaço cada vez maior nas pautas do governo. Ainda que funcionando como objeto de incentivo, essas indústrias são, ao mesmo tempo, fonte de preocupação. Nesse sentido, a contundente defesa da diversidade cultural no cenário internacional é vista como um posicionamento defensivo da França, que busca se proteger das tendências de homogeneização e monopolização provenientes da sinergia da cultura com o mercado.

Tendo em mente as tendências identificadas ao longo do histórico de políticas culturais francesas, então, derivam-se as seguintes considerações, associadas às variáveis do estudo:

- a) O intenso intervencionismo público se mantém, mas convive com o papel secundário de atores privados e com a transversalidade dos níveis locais, regionais e centrais;
- b) a predominância do valor cultural e da proteção ao patrimônio é gradualmente alinhada com a ênfase em questões relativas ao acesso democrático, ao pluralismo cultural, à educação cultural, à regulamentação e, mais tarde, às indústrias culturais e criativas.

Cabe ressaltar, no entanto, que apesar das transformações percebidas no decorrer dos mandatos ministeriais, a introdução de novidades não substituiu nem sobrepôs os eixos tradicionais das políticas culturais. Portanto, o cerne do modelo tradicional francês ainda vigora: o Estado ainda exerce um papel relevante na condução dos assuntos culturais; muitas diretrizes ainda são definidas pelo poder central; e as metas ainda seguem a proteção ao patrimônio e à identidade cultural nacional. Simultaneamente, todavia, as políticas flexibilizam-se, aderindo a tendências existentes a nível internacional. Assim, passou-se a incentivar a criação, a educação e a participação cultural plural, com base nos preceitos de diversidade cultural e valor social, com crescente atuação de atores locais e regionais. Ademais, admitiram-se elementos de financiamento privado e de envolvimento das indústrias culturais e criativas. Em outras palavras, o Estado cultural francês cedeu (algum) espaço para o mercado.

4 TRAJETÓRIA E TENDÊNCIAS DAS POLÍTICAS CULTURAIS INGLÊSAS

Na Inglaterra, o campo cultural tem sido, por longas décadas, incumbência de especialistas, atores privados e administradores que gozam de relativa autonomia em relação ao governo. Ao contrário da tradição monárquica francesa de associação entre arte e poder, o Estado inglês não demonstra interesse em investir grandes quantias de dinheiro público nas artes (BENNETT, 1995). A cultura faz parte de diretrizes estatais amplas, passíveis de serem direcionadas pelos órgãos responsáveis pela distribuição dos escassos recursos governamentais destinados à cultura. O apoio tem ocorrido com “a origem privada de coleções, o limitado financiamento público complementado por loterias, a administração independente para instituições de artes, uma mistura de objetivos econômicos, educacionais e políticos”³⁰ (DOUSTALY, 2011, tradução nossa).

O modelo inglês de políticas culturais é, portanto, usualmente descrito como pouco intervencionista e descentralizado, na medida em que o incentivo é realizado, em última instância, por órgãos independentes, os Non-Departmental Public Bodies (NDPBs). Vigora o princípio do “arm’s length”, que retira a responsabilidade e o poder central das mãos do Estado. As diretrizes de atuação pública para o campo cultural são mínimas, influenciadas de modo geral pelas tendências do mercado (BENHAMOU, 2007).

Nos anos recentes, no entanto, argumenta-se que o país apresentou algumas importantes mudanças no curso de suas ações culturais. Em relação aos atores, nota-se um maior envolvimento do governo na construção de orientações e objetivos políticos, essencialmente depois do estabelecimento de um departamento próprio para os assuntos culturais, o DCMS. A partir de então, novas prioridades estratégicas estabeleceram-se, envolvendo questões concernentes à educação, ao acesso democrático, às indústrias culturais.

No presente capítulo, a análise de políticas culturais volta-se para o caso inglês. Mais uma vez, será realizada uma revisão de bibliografias e documentos referentes à trajetória histórica das políticas culturais da Inglaterra, tendo em mente as variáveis de estudo. A divisão de períodos segue a lógica do capítulo anterior: os anos iniciais de formação do ambiente político para as artes e cultura, quais sejam, os anos de 1940 a 1970; a década de 1980, liderada pelo Thatcherismo; e o período recente, os anos 1990 e 2000, marcado pela atuação do partido New Labour.

³⁰ No original “the private origin of collections, limited public funding complemented by lotteries, independent administration for arts institutions, a mix of economic, educational & political objectives”.

Cabe ressaltar que a bibliografia utilizada nesta seção refere-se às políticas culturais ora do Reino Unido, ora da Grã-Bretanha, ora ainda da Inglaterra. Em alguns períodos históricos, os países integrantes dessas uniões políticas contam com uma mesma estrutura destinada aos assuntos culturais - como é o caso do Arts Council of Great Britain (ACGB). Em outros momentos, todavia, identificam-se diferenças relevantes na condução dessas políticas. Em função disso, com o intuito de evitar análises segmentadas e confusas, o presente estudo limitou-se ao caso da Inglaterra - ainda que, de modo geral, a Escócia e o País de Gales também se inscrevam nesse modelo de políticas culturais.

3.1 Os anos de 1940 a 1970: a criação e consolidação do Arts Council

No período anterior à Segunda Guerra Mundial, nenhuma política pública era aplicada para o campo cultural, salvo a existência de alguns poucos estabelecimentos - museus, bibliotecas públicas, galerias (GREEN; WILDING, 1970). Durante a guerra, com a intenção de salvaguardar as criações culturais, surge então a primeira grande iniciativa governamental para a área: a criação, em 1939, do Council for Encouragement of Music and the Arts (CEMA) - logo depois, em 1946, renomeado ACGB³¹. Este inaugura um novo modelo de financiamento público apoiado no princípio do “arm’s length” de influência mínima do governo (QUINN, 1997). Trata-se do repasse de subvenções oriundas do orçamento público a órgãos legalmente independentes (NDPBs). Esses órgãos passaram a se encarregar da concessão de fundos a indivíduos e instituições artísticas privadas, de modo a estimular a criação e o consumo cultural (BENHAMOU, 2007).

A concepção do que então se tornaria o Arts Council foi levada a cabo por John Maynard Keynes, que, apesar de defender o papel do Estado nos assuntos culturais, via a necessidade de garantir a liberdade de expressão artística afastada da interferência - e possível influência - estatal (HETHERINGTON, 2015). Como salienta Upchurch, com base em memorando escrito por Keynes em 1994 sobre o futuro do Arts Council,

“o novo Arts Council iria operar de forma tão independente quanto possível de forças políticas e burocracias governamentais para prover a artistas e organizações de arte instalações, conselhos e financiamento. Não iria competir com o mercado; iria trabalhar cooperativamente com os setores público e privado de maneira flexível e adequada”³² (2004, P. 215, tradução nossa).

³¹ Os Arts Councils da Escócia e do País de Gales funcionam como “comitês” relativamente independentes do ACGB (ABERCROMBIE, 1982).

³² No original “the new Arts Council would operate as independently as possible from political forces and government bureaucracy to provide artists and arts organizations with facilities, advice and funding. It would not compete with the market; it would work co-operatively with the private and public sectors in a flexible and responsive manner”.

A distribuição dos subsídios definia-se, desse modo, a partir da escolha autônoma dos integrantes do conselho. De acordo com Quinn (1997), no entanto, o modelo apresentava, desde o princípio, algum nível de influência governamental. No Royal Charter de 1946 referente à criação do ACGB, tem-se que os membros do conselho eram apontados pelo governo; os subsídios eram votados pelo Parlamento; e a prestação de contas deveria ser feita para o Public Accounts Committee (PAC). Dessa forma, o controle do governo sobre o Arts Council poderia ser feito através da escolha de membros que espelhassem seus interesses e de alterações na quantia dos subsídios. Ademais, a necessidade de apresentar resultados para um comitê governamental também limitava a autonomia do Arts Council (QUINN, 1997).

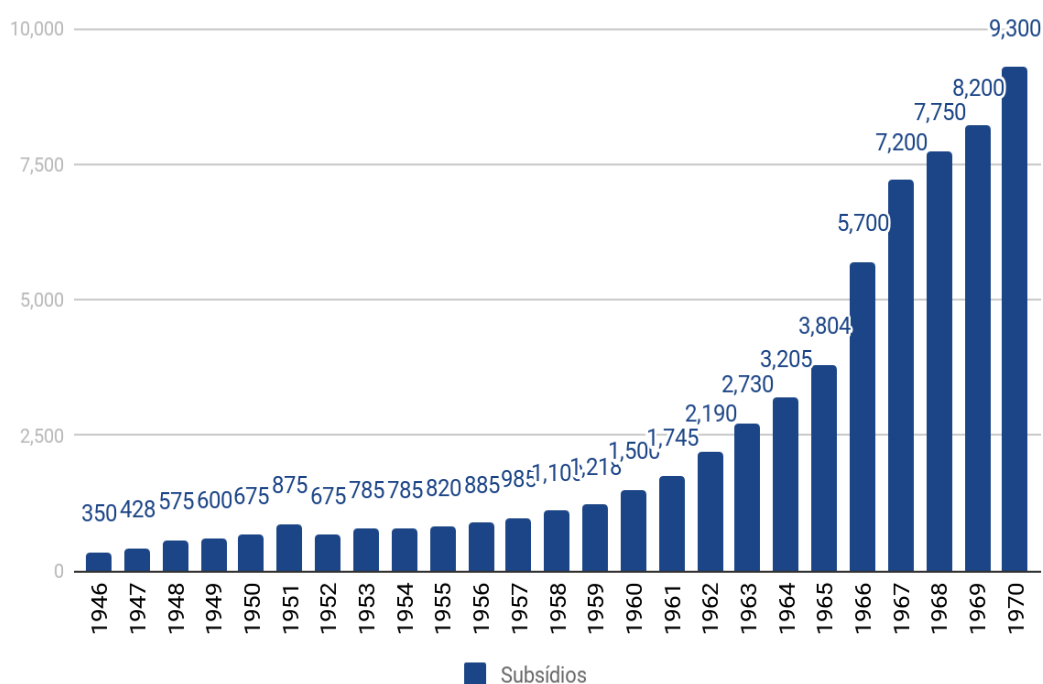
Nas duas primeiras décadas, o ACGB³³ trabalhou com um orçamento relativamente baixo, o que limitou a capacidade de implementação de projetos culturais. Ainda assim, como mostra a Figura 2, os recursos destinados à cultura foram paulatinamente crescendo: de £350 mil libras em 1946, os subsídios ultrapassaram a marca de um milhão de libras em 1958. O salto no crescimento, todavia, ocorre somente em 1964, com a tomada de poder do governo trabalhador³⁴. A partir de então, o orçamento duplica em poucos anos, atingindo os £8,2 milhões em 1969. Apesar dos importantes saltos quantitativos, os subsídios do ACGB continuam restritos, se comparados com o caso francês.

Figura 3: Subsídios do Arts Council of Great Britain 1946-1970 (em mil libras³⁵)

³³ O orçamento do ACGB é distribuído para o Scottish Arts Council e o Welsh Arts Council, mas a grande maioria dos fundos permanece na Inglaterra. Dos £7.75 milhões disponíveis em 1968, apenas £795.000 foram para a Escócia e £527.000 foram para o País de Gales (GREEN; WILDING, 1970).

³⁴ O país divide-se entre os partidos conservador e trabalhador, chamados de “Labour” e “Conservative”.

³⁵ Atualmente, 1 libra equivale a 1,12 euros.



Fonte: Green & Wilding (1970). Hetherington (2015). Elaboração própria.

Importa ressaltar, ainda, que, até 1956, o Council funcionava de maneira descentralizada, com a atuação de diretórios regionais (UPCHURCH, 2004). Com a extinção desses diretórios, então, novas formas de engajamento regional ganharam força: destacam-se as Regional Arts Associations (RAAs), das quais participam agentes públicos, empresas privadas, universidades e diversas outras organizações. Nas instâncias locais, por sua vez, o Estado buscou estimular o envolvimento das autoridades locais com as artes. Para tanto, em 1948, estipulou-se um ato que autorizava uma determinada percentagem do orçamento local a ser utilizada em prol da cultura. Ainda que parte das autoridades não tenha feito uso da permissão concedida, estima-se um gasto de £2,75 milhões pelas autoridades locais em incentivo às artes performáticas nos anos entre 1964-65³⁶ (GREEN; WILDING, 1970).

As prioridades políticas, nos anos iniciais, apoiavam-se em dois eixos principais: auxiliar e estimular o ambiente artístico, por meio de subsídios, financiamentos, garantias; e promover a construção de infraestrutura para as artes. A atuação pública favoreceu a participação popular em detrimento da excelência artística, de modo que o incentivo deu-se essencialmente no campo das artes de entretenimento. Nesse sentido, a Entertainments National Service Association (ENSA) “oferecia entretenimento leve” com o intuito de “elevar

³⁶ Dados apresentados pelo relatório Sponsorship of Music (1966) e baseados na aplicação de um questionário abrangente, tendo em vista a ausência de dados oficiais sobre os gastos culturais das autoridades locais (GREEN; WILDING, 1970).

os espíritos” (LOOSELEY, 2011, p. 369). Em dois anos, o CEMA realizou cerca de 8000 concertos, atingindo um público de quase duas milhões de pessoas (UPCHURCH, 2004). Já em 1945, um total de 46 organizações envolvidas com artes receberam auxílio financeiro da instituição (ARTS COUNCIL, 2017).

Com a formação do ACGB em 1946, entretanto, a Associação é suprimida e novas diretrizes são estabelecidas. As prioridades voltam-se para as belas-artes e para a preservação dos padrões de excelência, ao mesmo tempo em que afastam as artes amadoras e a cultura comercial. Defende-se, então, a ideia de “trazer o melhor para a maioria”, por meio do estímulo ao acesso da população à alta cultura, à semelhança da defesa da democratização da cultura do Estado francês (LOOSELEY, 2011, p. 369).

Em 1964, com a eleição do partido trabalhador, o debate em torno da definição das artes e da cultura e, conseqüentemente, das prioridades em políticas públicas, é mais uma vez reacendido. A primeira Ministra para as Artes, Jennie Lee, passa a defender a necessidade de endereçar as diferentes formas de expressão artística, com uma definição mais abrangente que incluísse as artes menores. O Arts Council, todavia, exercendo sua autonomia, mantém uma parte considerável dos subsídios direcionados a projetos da alta cultura, na medida em que seus integrantes, de modo geral, consideravam a cultura popular uma afronta à qualidade das belas-artes (LOOSELEY, 2011).

De qualquer forma, o Estado começa a se envolver mais com as questões culturais, ainda que indiretamente. Os relatórios “Leisure for Living” de 1964 e “A Policy for the Arts” de 1965 destacam a importância do auxílio governamental no campo das artes, o que se traduz no aumento dos subsídios, como apontado na Figura 2. Além disso, o Departamento de Educação e Ciência passa a ser responsável pela provisão dos fundos para o ACGB, até então fornecidos pelo Tesouro, o que aponta para um “movimento político em direção a um grau de coordenação no planejamento cultural”³⁷ (GREEN; WILDING, 1970, p. 13, tradução nossa).

A Royal Charter revisada de 1967 evidencia essas questões ao apontar três objetivos principais a serem perseguidos, quais sejam:

“desenvolver e melhorar o conhecimento, compreensão e prática das artes; aumentar a acessibilidade das artes ao público em toda Grã-Bretanha; e aconselhar e cooperar com departamentos do governo, autoridades locais e outros órgãos em qualquer assunto relacionado direta ou indiretamente com os objetivos anteriores”³⁸ (GREEN; WILDING, 1970., tradução nossa).

³⁷ No original “policy move towards a degree of coordination in cultural planning”.

³⁸ No original “To develop and improve the knowledge, understanding and practice of the arts; to increase the accessibility of the arts to the public throughout Great Britain; to advise and cooperate with Departments of

Em relação à primeira meta, o ACGB promoveu o desenvolvimento das artes por meio do aconselhamento e da concessão de apoio financeiro para indivíduos, grupos, centros, companhias e instituições de artes. Destaca-se, nesse sentido, a criação de diversas companhias de teatro, galerias, orquestras, além da manutenção do Teatro Nacional e da Ópera Real. Ainda, a aproximação entre o Departamento de Educação e Ciência e o Arts Council resultou em políticas educacionais para as artes, com o estabelecimento de programas de treinamento e com a proliferação de escolas dedicadas a diferentes atividades culturais (ABERCROMBIE, 1982).

O segundo objetivo buscou estimular atividades culturais itinerantes, as quais atendessem um amplo e diversificado público. Além disso, o Council empreendeu “suporte substancial, tanto em termos financeiros quanto administrativos” para as artes comunitárias, tendo em vista o seu potencial de promover mudanças sociais e “aprofundar as sensibilidades da comunidade” - como apontado em relatório do ACGB de 1974 (ABERCROMBIE, 1982, p. 33, tradução nossa). As culturas populares oriundas de núcleos comunitários, portanto, também recebiam a atenção pública, embora seu reconhecimento estivesse atrelado a seu impacto social mais do que a seu valor artístico.

Por fim, a valorização de múltiplos canais de incentivo à cultura esteve pautada principalmente no desejo estatal de descentralizar o poder decisório e de gerar representatividade. Diante de um cenário favorável, então, as RAAs foram, aos poucos, se fortalecendo ao longo do território: de 1963 a 1973 um total de onze associações se formaram, grande parte oriunda de esforços privados. Estas recebiam subvenções de diversas fontes, inclusive do ACGB. Estima-se que, em 1979-80 as associações tenham recebido cerca de £10 milhões, dos quais cerca de £6.4 milhões foram subsidiados pelo Council (ABERCROMBIE, 1982).

As linhas de atuação das políticas culturais, contudo, não são pontualmente definidas pela carta, apenas apresentadas em linhas gerais e deixadas para interpretação e possível manipulação dos integrantes do Arts Council, na medida em que eram os responsáveis pela decisão final na concessão de fundos. Dessa forma, a ausência de critérios e delimitações do escopo das artes somado à independência do ACGB permitia a possibilidade de decisões autônomas (QUINN, 1997).

Os esforços direcionados para o campo da cultura, portanto, estiveram pautados, ao longo do período, pelo distanciamento estatal e pela descentralização das instâncias de formulação e implementação das políticas culturais, com o Arts Council atuando como intermediário entre os recursos públicos e os beneficiários privados e buscando assegurar a não ingerência política na cultura. Predominou o paradigma do “arm’s length”, em que o Estado funciona como financiador indireto de práticas culturais que são efetivamente implementadas por instituições privadas ou indivíduos. Ainda assim, como evidencia Quinn (1997), nota-se algum grau de influência do governo central na distribuição dos subsídios.

3.2 Os anos 1980: o período Thatcher

Com a eleição de Margaret Thatcher em 1979, a década de 1980 é marcada pela liderança do partido conservador em meio a um contexto de recessão econômica. No campo das artes, isso se reflete na busca por fontes alternativas de financiamento, frente à estagnação dos fundos públicos. O Arts Council se vê obrigado a realizar cortes nos fundos garantidos aos seus beneficiários, diante das limitações orçamentárias impostas pelo governo central. Dessa forma, na tentativa de atrair iniciativas de financiamento, o Estado estabelece em 1984 o Business Sponsorship Incentive Scheme, além de estimular as atividades da Association of Business Sponsorship to the Arts - posteriormente nomeada Arts & Business (BENNETT, 1995; QUINN, 1997). O regime de patrocínio privado promovia a operação conjunta do governo e das empresas, de modo a complementar fundos públicos e privados (FISHER, ORMSTON, 2016).

O Estado passa a dividir espaço com outros contribuidores, deixando de ser o principal patrocinador. Nesse sentido, Quinn (1997) destaca que parte dos auxílios a projetos culturais passam a ser orientados, de modo geral, pelos interesses de empresários, preocupados com os benefícios para suas corporações. Ou seja, se o fomento público funcionava com base em critérios de qualidade e relevância para a sociedade, o mecenato centrava-se no apoio a produções com maiores garantias de retorno financeiro (QUINN, 1997).

Em termos quantitativos, os subsídios da ACGB apresentaram um considerável crescimento, passando de £63.1 milhões³⁹ em 1979-80 para £106.1 milhões em 1985 e, ainda, aumentando para £135.6 milhões um ano depois. Devido à elevada inflação, todavia, o crescimento real foi mínimo ao longo do período, representando o equivalente a menos de 1% (DEVLIN; HOYLE, 2000). Nos próximos quatro anos, novamente, o acréscimo real ficou em

³⁹ Destes, £50,5 milhões destinaram-se ao Arts Council da Inglaterra, o que representava cerca de 1 libra per capita (ABERCROMBIE, 1982)..

torno de 0,6%, ainda que o valor tenha chegado a £175.7 milhões em 1990 (HETHERINGTON, 2015). O mecenato, por sua vez, apresentou um aumento exorbitante “de £600 mil em 1976 para £20 milhões em 1986” (MIRZA, 2012, p. 45).

O controle dos valores destinados à cultura pelo Estado evidenciou a vulnerabilidade do Arts Council e mostrou o poder de influência governamental sobre este. Se, de acordo com Quinn (1997), era perceptível certo envolvimento do governo com a gestão dos fundos para a cultura, nos anos 1980 essa tendência acentua-se. Diante do modesto apoio público e da consequente redução de beneficiários, Thatcher intensifica a intervenção estatal nos processos de prestação de contas e na definição de critérios e padrões de conduta, vistos como essenciais para o aumento da eficiência das ações culturais (BENNETT, 1995; MIRZA, 2012). Como salienta Mirza, adota-se uma “Nova Gestão Pública” mais centralizada e burocratizada e com diretrizes mais específicas, de modo que “as artes tornaram-se objeto de uma avaliação mais intensa nesse período e foram cada vez mais julgadas em termos de escolha do consumidor e de critérios de economistas ou marqueteiros”⁴⁰ (2012, p. 44, tradução nossa).

Diante da crescente presença do mecenato e, ao mesmo tempo, da necessidade de justificar os investimentos com cultura frente às demandas privadas e às exigências públicas, o valor das práticas culturais ganha novas dimensões. Adota-se uma postura mais comercial, focada na viabilidade, na utilidade e nos benefícios econômicos (LOOSELEY, 2011). Isso se reflete no relatório de 1988 intitulado “The Economic Importance of the Arts in Britain”, que aponta para a “distintiva contribuição econômica que as artes poderiam trazer em uma era de reestruturação industrial” (BENNETT, 1995, p. 205). A relevância econômica das artes, então, torna-se motivação para novos investimentos privados e justificativa para o envolvimento estatal.

Por outro lado, a cultura também é associada com o impacto social para as comunidades. O movimento de artes comunitárias iniciado na década de 1970 permanece defendendo a diversidade de expressões culturais e desafiando os padrões e critérios estéticos tradicionais. Semelhante ao ideal de democracia cultural proposto por Lang, esse movimento visava ampliar o acesso da população à cultura de maneira a promover engajamento, empoderamento, bem-estar e autoconfiança. Desse modo, defendia-se o reconhecimento e fortalecimento da identidade cultural das classes mais baixas, ao invés de “pedir a elas que alcançassem os padrões definidos pela arte das elites” (MIRZA, 2012, p. 53, tradução nossa).

⁴⁰ No original “The arts became subject to more intense scrutiny in this period and were increasingly judged in terms of consumer-choice and the criteria of economists or marketers”.

Nesse sentido, cabe ressaltar o apoio do próprio ACGB, evidenciado por relatórios - como o *The Glory of the Garden*, de 1984 - que reconhecem a dimensão social da cultura e que estipulam estratégias que favorecem as artes de outras comunidades e de outras etnias. Ademais, as autoridades locais também desempenham um papel importante na implementação desses ideais. Destaca-se a atuação do Greater London Council (GLC), que promove a cultura por meio da realização de eventos e do apoio a grupos minoritários associados a movimentos de combate, por exemplo, ao racismo e ao machismo. O GLC foi responsável pela alocação de fundos para as artes da comunidade negra que, em 1985-6, contou com £2 milhões em financiamento (HYLTON, 2007 apud MIRZA, 2012). O órgão, portanto, coloca-se a frente dessa postura intervencionista de apoio às criações artísticas de comunidades marginalizadas (GRAY, 2000 apud LOOSELEY, 2011).

Atrelado a isso, o GLC também apoiou a dimensão do mercado, valorizando outras formas culturais envolvidas com o setor das indústrias culturais, como fotografia e música popular. As primeiras iniciativas de incentivo a essas indústrias são realizadas, desafiando o tradicional distanciamento das formas culturais comerciais, que passam, então, a receber subsídios. A instituição, todavia, é suprimida em 1986, tendo em vista a sua atuação em prol de um intervencionismo público nessas questões, em discordância com o desejo de reduzida ingerência pública do governo Thatcher. Ainda assim, o GLC representou um importante modelo de união entre a democracia cultural em favor das artes comunitárias e a dimensão comercial das artes (MIRZA, 2012).

Desse modo, a valorização de culturas alternativas, até então baseada em uma política pública inclusiva combinada com o papel do mercado, passa a ser defendida predominantemente em termos da diversidade oferecida pelas indústrias culturais. Em outras palavras, a ideia de que o mercado permitiria a livre expressão cultural dos diversos grupos sociais passa a ser utilizada como forma de legitimar a redução do papel estatal (LOOSELEY, 2011). Críticos apontam, nesse sentido, para o “reducionismo econômico” de Thatcher, que estaria menosprezando as dimensões simbólicas da cultura (BENNETT, 1995) e transformando as artes em uma mercadoria de entretenimento.

O Thatcherismo, portanto, provoca uma virada no modelo até então praticado pela Inglaterra. A intervenção e a influência do Estado nos assuntos culturais crescem, com a aplicação de critérios de monitoramento e com o estabelecimento de uma postura mais centrada no mercado. Adotam-se valores sociais e econômicos para a cultura como justificativa para os gastos públicos e como incentivo para financiamentos privados. Ao mesmo tempo, cresce o papel de órgãos locais em políticas voltadas para comunidades e

grupos específicos de seu território. Ainda assim, o ACGB atua com certa autonomia no que tange ao direcionamento de objetivos políticos, que passam a se envolver cada vez mais com a dimensão social das artes comunitárias e com a dimensão econômica das diversas formas culturais. Dessa forma, “as mudanças nos anos 1980 levaram a uma crescente aceitação da diversidade, do acesso e da inclusão como princípios do subsídio às artes”, ao mesmo tempo em que a esfera pública realizava os primeiros passos em direção às artes comerciais e mantinha as “noções mais tradicionais de excelência estética” (MIRZA, 2012, p. 64, tradução nossa).

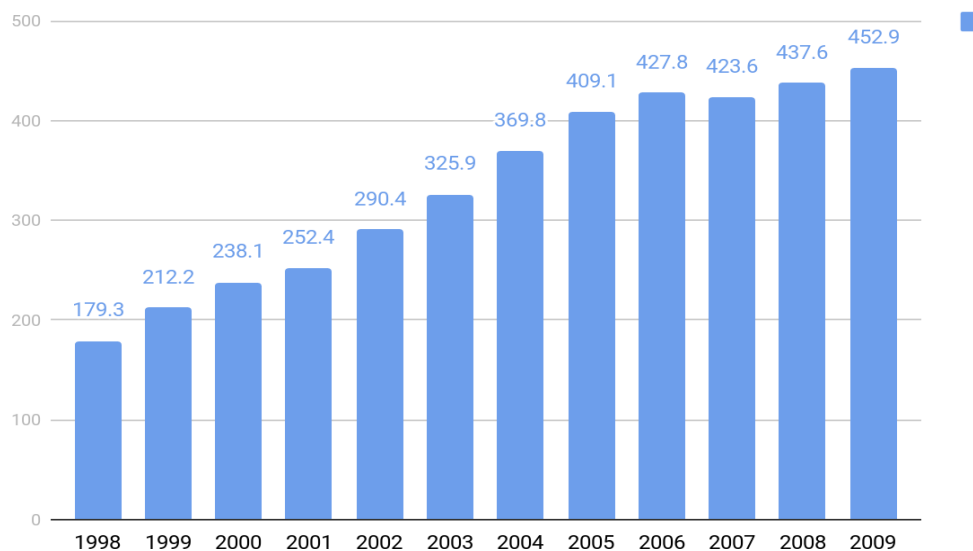
3.3 Os anos 1990 e 2000: DCMS e as indústrias culturais e criativas

Os anos 1990 destacam-se por consideráveis alterações nas estruturas institucionais dedicadas à cultura, assim como mudanças importantes nas prioridades políticas. Ao longo do período, a interferência estatal nos assuntos culturais efetivamente aumenta; ainda que o sistema de “arm’s length” tecnicamente permaneça, a determinação de diretrizes precisas por um órgão central aponta, de certa maneira, para uma maior centralização e intervenção. Em 1992, é criado pela primeira vez um departamento governamental responsável por questões culturais, o Department of National Heritage. Logo depois, em 1997, com a posse do partido New Labour, adota-se o nome de Department for Culture, Media and Sport (DCMS) (DEVLIN; HOYLE, 2000).

Além disso, o Arts Council of Great Britain é segmentado em três partes, tornando-se Arts Council of England (ACE), Scottish Arts Council e Arts Council of Wales. Logo em seguida, em 2002, as funções do ACE são ampliadas quando este se funde com os conselhos regionais de artes - a partir de então é renomeado Arts Council England (ARTS COUNCIL, 2017). Ainda, diversas agências culturais independentes sofrem processo de fusão, com o objetivo de reduzir a burocracia (FISHER; ORMSTON, 2016). Essas reorganizações estruturais, é possível afirmar, desafiam a tradicional descentralização do modelo inglês.

A partir disso, a relação entre o governo central e o Arts Council torna-se ainda mais próxima, uma vez que o último passa a responder a uma instituição especificamente dedicada à gestão cultural. O dinheiro público destinado ao ACE, vale ressaltar, cresce 10% em 1991-92, mas é marcado pela inércia orçamental nos anos subsequentes, tendo em vista a austeridade econômica levada a cabo pelo governo conservador de Major (DEVLIN; HOYLE, 2000). Quando o New Labour assume o poder, então, os fundos culturais multiplicam-se, passando de £179.3 milhões em 1998 para £452.9 milhões em 2009 (Figura 3), ainda que, em termos reais, esse crescimento não seja tão representativo (MIRZA, 2012).

Figura 4: Subsídios do DCMS para o Arts Council England 1998-2009 (em milhões de libras)



Fonte: House of Commons (2011) a partir de dados do DCMS. Elaboração própria.

Ainda assim, quando comparados com países como a França, os gastos públicos com cultura mostram-se limitados. Diante disso, o governo dá continuidade ao estímulo a outras fontes de financiamento. O mecenato é fortalecido ao longo do período sob os auspícios do Arts & Business⁴¹, atingindo cerca de £686,7 milhões em 2007/8 e £654 milhões em 2008/9, de acordo com dados do Private Investment Benchmarking Survey 2008/09 (FISHER, ORMSTON, 2016). A organização é responsável pelo incentivo e coordenação de parcerias entre os setores público e privado, sendo complementada por diversos outros esquemas baseados em deduções fiscais.

A busca por fontes alternativas leva, ainda, à introdução, em 1994, do National Lottery, um novo e importante mecanismo de financiamento que passa a disponibilizar significativas quantias para o financiamento da cultura. Com ele, até o ano de 2010, mais de 20 bilhões de libras foram arrecadadas em prol de Boas Causas, das quais fazem parte “artes, patrimônio, esporte, grupos comunitários e voluntários e, mais recentemente, saúde, educação e meio-ambiente” (FISHER; ORMSTON, 2016). Especificamente, o valor utilizado, até 2010, para o campo das artes girou em torno dos £3,6 bilhões⁴² (DCMS, 2017).

⁴¹ Criada em 1976 com o nome de Association for Business Sponsorship of the Arts (ABSA), quando os valores de patrocínio privado ainda eram menores; em 1976, foram disponibilizados cerca de £600 mil para as artes.

⁴² Destes, aproximadamente £2,7 bilhões dizem respeito aos fundos do Arts Council England (DCMS, 2017).

Esses valores são distribuídos pelo National Lottery Distribution Fund (NLDF) para órgãos públicos independentes⁴³, os NDPBs, que, por sua vez, repassam os fundos para projetos culturais. Segundo documento governamental sobre o National Lottery,

“cada órgão financiador opera sob os auspícios do NLDF e é obrigado a cumprir com as instruções dadas pelo DCMS em questões de política e propriedade financeira. No entanto, o Secretário de Estado não exerce nenhum papel em decidir quais aplicações específicas para subvenções da Loteria são bem sucedidas. Ao invés disso, os treze órgãos financiadores são os únicos responsáveis pela decisão de quais aplicações elegíveis devem receber a subvenção”⁴⁴ (KEITH, 2009, p. 7, tradução nossa).

Os NDPBs, dessa forma, possuem autonomia na escolha dos beneficiários dos fundos da Loteria. Por outro lado, seu poder é fortemente limitado por “um conjunto complicado de regras legislativas e instruções ministeriais” e por “uma exagerada cultura de prestação de contas”⁴⁵ (DEVLIN; HOYLE, 2000, p. 16, tradução nossa). Além disso, com a criação de um departamento próprio para os assuntos culturais, o Estado passa a estabelecer prioridades mais específicas, de modo que a alocação dos fundos ocorra com base nas diretrizes estatais. Mais especificamente, o DCMS funda o Public Service Agreement (PSA)⁴⁶, o qual estipula metas a serem cumpridas pelos órgãos públicos não-departamentais (HETHERINGTON, 2015).

Nos anos iniciais, os financiamentos foram alocados essencialmente para a construção de espaços culturais, tendo em vista a intenção governamental de investir em grandes projetos (ARTS COUNCIL OF ENGLAND, 1995⁴⁷ apud QUINN, 1997). Alguns anos depois, todavia, o governo passou a incentivar a aplicação de subvenções para projetos menores, capazes de responder às demandas de diferentes comunidades (FISHER, ORMSTON, 2016). Disso resulta o “Arts for Everyone”, um programa dedicado à ampliação do escopo de criação e acesso às artes (DEVLIN; HOYLE, 2000).

Além disso, ainda no governo conservador, o ACGB instituiu o documento “A creative future”, o qual introduzia, pela primeira vez, um conjunto articulado de princípios

⁴³ Atualmente, recebem fundos os seguintes órgãos: Arts Council England, Arts Council of Northern Ireland, Arts Council of Wales, BFI, Big Lottery Fund, Creative Scotland, Heritage Lottery Fund, National Lottery Awards for All Scotland, Spirit of 2012, Sport England, Sport Northern Ireland, Sport Wales, Sport Scotland, UK Sport.

⁴⁴ No original “Each funding body operates under the auspices of the NLDF and is required to comply with directions given by the DCMS on matters of policy and financial propriety. However, the Secretary of State does *not* have any role in deciding which particular applications for Lottery grants are successful. Rather, the thirteen funding bodies are solely responsible for deciding which eligible applications should be awarded a grant”.

⁴⁵ No original “complicated set of legislative rules and Ministerial directions” e “an exaggerated culture of accountability”.

⁴⁶ Extinto em 2010.

⁴⁷ Arts Council of England (1995). *Introducing the Arts Council of England*, London: The Arts Council of England.

para as artes e mídia. Nele, destaca-se o apoio a uma democracia para a cultura, que incluísse outras formas artísticas, tais como moda, rock e cinema. Nesse sentido, afirma que a qualidade das artes deveria ser o foco das políticas, independente de ser no formato das artes tradicionais “superiores” ou de artes comerciais (LOOSELEY, 2011). Ainda, argumenta que

“as pessoas adquiriram confiança social suficiente - somado a uma ampla variedade de gostos orientados para o consumo - para rejeitar noções herdadas das artes. Eles perceberam que as artes também são parte do que eles fazem e do que eles compram”⁴⁸ (ACGB, 1993, p. 5⁴⁹ apud LOOSELEY, 2011, p. 373, tradução nossa)

A partir de 1997, com a administração de Tony Blair e a nomeação de Chris Smith como Secretário do DCMS, esses princípios são efetivamente colocados em prática. O DCMS elabora estratégias que apontam para quatro focos principais de atuação para as políticas culturais, quais sejam: acesso mais amplo, excelência e inovação, oportunidades educacionais, e as indústrias criativas (DEVLIN; HOYLE, 2000). Mais uma vez, portanto, busca-se conciliar o acesso e a excelência das artes, com políticas que pendem ora para a excelência nos termos de um acesso democrático à alta cultura (tal qual a democratização da cultura de Malraux), ora para incentivos à cultura popular (o que se aproxima da postura de Lang).

Nesse contexto, são implantadas políticas voltadas para questões de inclusão e diversidade cultural e envolvidas, portanto, com a ampliação do acesso para um público mais diverso. Já em 1998, diversos documentos apontaram para essas estratégias: o Policy Action Team 10, o A New Cultural Framework e o Cultural Diversity Action Plan, por exemplo. Em termos práticos, foram estabelecidas ações, tais como a facilitação do acesso a museus e galerias por meio do estabelecimento de entrada gratuita para todos e o estímulo a atividades culturais em escolas com o Creative Partnerships (DOUSTALY, 2011).

Acima de tudo, o aspecto mais relevante introduzido pelo DCMS foi a percepção da cultura e da criatividade como instrumentos centrais para o desenvolvimento de “uma nova Grã-Bretanha” baseada na economia do conhecimento. Para tanto, em 1997, criou-se o Creative Industries Task Force, juntamente com o estabelecimento de uma agenda intitulada “A Creative Britain”, com o objetivo de transformar as práticas culturais e criativas em meios para o desenvolvimento socioeconômico do país (OAKLEY, 2004). Assim, como afirma Smith,

“[...] dados os níveis de crescimento já experimentados nesses campos, dado o fluxo de tecnologia em transformação e digitalização, dada a nossa capacidade contínua de

⁴⁸ No original “people have acquired sufficient social confidence - plus a wide range of consumer-driven tastes - to reject inherited notions of arts. They realise that art is also part of what they do and what they buy”.

⁴⁹ ACGB, 1993. A creative future: the way forward for the arts, crafts and media in England. London: HMSO.

desenvolver pessoas talentosas, essas áreas criativas são certamente de onde muitos dos empregos e grande parte da riqueza do próximo século vão vir”⁵⁰ (1998, p. 25 apud GARNHAM, 2005).

A definição das artes tornou-se mais ampla, com a adesão de novos setores associados às indústrias culturais e criativas⁵¹, os quais passaram a se envolver com questões “tais como regeneração urbana, exclusão social e economia de mercado”⁵² (LOOSELEY, 2011, p. 374, tradução nossa). Diversos documentos governamentais, então, passaram a mensurar o impacto social e econômico dessas indústrias e a propor estratégias de desenvolvimento para o país com base em processos criativos, em contraposição às tradicionais atividades industriais em franco declínio. Disso, resultam diversas políticas de incentivo a projetos inovadores, como a criação de “quarteirões criativos” e incubadoras e a alocação de fundos consideráveis para os setores envolvidos com mídias e tecnologia (OAKLEY, 2004).

O período que vai do início dos anos 1990 ao final do governo New Labour, em 2010, aprofunda uma série de práticas e estratégias introduzidas anteriormente. Mais uma vez, surgem políticas voltadas para o acesso, a educação, as artes comunitárias e, como sempre, para a excelência cultural. Soma-se a isso, todavia, a novidade das indústrias culturais e criativas, que se tornam um elemento central dos objetivos do governo inglês.

A diferença, porém, reside na expansão dos fundos disponíveis para a cultura, resultado do considerável aumento dos gastos públicos e privados e da criação do National Lottery, que trouxe quantias excepcionais para o financiamento das artes. Além disso, inauguram-se estratégias bem definidas para a área, a partir de documentos e relatórios do DCMS. Com tudo isso, então, tornou-se possível a consecução de uma verdadeira política cultural, com subvenções disponíveis para diversos projetos.

3.4 Conclusões Parciais

Com base no exposto, evidencia-se um duplo processo marcado por continuidades e alterações na estrutura e nas diretrizes tradicionais do modelo inglês de políticas culturais, introduzidas nos anos iniciais do ACGB. O princípio de não-interferência estatal (*arm's length*) que rege o relacionamento dos NDPBs com o governo central permanece sendo

⁵⁰ No original ““given the levels of growth already experienced in these fields, given the flow of changing technology and digitalisation, given our continuing ability to develop talented people, these creative areas are surely where many of the jobs and much of the wealth of the new century are going to come from”.

⁵¹ Segundo o DCMS, as indústrias criativas incluem: publicidade, arquitetura, arte, antiguidades, artesanato, design, moda, cinema e vídeo, jogos digitais, música, artes performáticas, editoração, software e TI, televisão e rádio.

⁵² No original “such as urban regeneration, social exclusion and market economics”.

utilizado. Inicialmente, “o governo permitia que o Arts Council administrasse seus limitados fundos com relativa liberdade da orientação governamental”⁵³ (MIRZA, 2012, p. 43, tradução nossa). Ao longo das décadas, contudo, criam-se vínculos de dependência, na medida em que passam a ser utilizados critérios e medidas de controle sobre a alocação de recursos. Dessa forma, a partir dos anos 1980, nota-se uma maior centralização decisória nas mãos do Estado, que passam a intervir e influenciar os diversos órgãos públicos não-departamentais. Esse processo culmina, nos anos 1990, na criação do Department of National Heritage, atual DCMS, e na introdução de diretrizes específicas para a cultura.

Sendo assim, o princípio de *arm's length* se mantém, mas, na prática, é desafiado pela crescente ingerência governamental na definição de estratégias, objetivos e critérios na condução política dos NDPBs, principalmente a partir da criação do DCMS, em 1997. A tradicional descentralização das políticas culturais, por sua vez, também continua vigorando, com ações, nos anos recentes, voltadas principalmente para a cultura de comunidades locais e para a regeneração de cidades com base nas indústrias culturais e criativas. Ademais, os (ainda) reduzidos subsídios públicos destinados à cultura são compensados com fundos provenientes de fontes alternativas: o mecenato e, principalmente, a National Lottery. Portanto, ao mesmo tempo em que cresce a intervenção do governo central, os outros atores - autoridades locais, associações regionais, NDPBs e agentes privados - envolvidos com cultura continuam exercendo um papel importante. Ainda, vale dizer, os subsídios públicos e privados alocados para a cultura só atingiram valores consideráveis a partir do final dos anos 1990, o que se deve, em certa medida, à retórica do New Labour em relação aos benefícios econômicos e sociais oriundos das práticas culturais, os quais sustentaram, então, as motivações para investimentos em cultura.

Como explicitado por Fisher e Ormston,

“na Inglaterra em particular, houve um considerável aumento no suporte do governo central nos anos recentes (especialmente desde 2000-2005) para endereçar prévios baixos financiamentos, enquanto que a Loteria proveu um influxo de novo dinheiro que mudou o cenário cultural do Reino Unido”⁵⁴ (2016, tradução nossa).

⁵³ No original “the government allowed the Arts Council to manage their limited funds with relative freedom from government guidance”.

⁵⁴ No original “In England in particular, there had been a considerable increase in central government support in recent years (especially from 2000-2005) to address previous underfunding, while the Lottery provided an influx of new money which has changed the UK cultural landscape”.

A ascensão do governo central como um importante ator na definição dos rumos das políticas culturais, então, implicou na implementação de diversos documentos e relatórios que passam a estipular os principais focos de atuação sobre o campo cultural, quais sejam: alinhamento da cultura com a educação; manutenção da excelência e incentivo a criações inovadoras; ampliação do acesso para outros setores e outros públicos; e, especialmente, o fomento das indústrias culturais e criativas como um instrumento econômico. Assim, ainda que os fundos culturais do ACGB já fossem, nos anos iniciais, alocados para projetos envolvidos com essas diretrizes, é somente nos anos 1980 que as políticas começam a ser melhor definidas e, nos anos 1990 e 2000, com o New Labour, efetivamente organizadas como prioridades governamentais.

Como aponta Mirza,

“Embora muitas das mudanças políticas e econômicas que ocorreram nas últimas três décadas tenham contribuído para a ascensão da política cultural, foi o advento do New Labour e a noção de “Creative Britain” que intensificou os desenvolvimentos em política cultural dos anos anteriores e proveu uma “janela política” na qual essas ideias se tornaram firmemente institucionalizadas” (2012, p. 64, tradução nossa)

Tendo em mente as tendências identificadas ao longo do histórico de políticas culturais inglesas, então, derivam-se as seguintes considerações, associadas às variáveis do estudo:

- a) a atuação preponderante de órgãos públicos não-departamentais (NDPBs) nos anos iniciais passa a se alinhar com a presença de atores privados, ligados ao mecenato e à loteria; de autoridades locais e associações regionais descentralizadas; e do governo central, que intervém através do DCMS.
- b) a ausência de diretrizes específicas, característica original do modelo inglês, é substituída pelo estabelecimento de diversos relatórios estratégicos, frente ao crescente interesse público na cultura, sobretudo no que tange às indústrias culturais e criativas e ao seu valor econômico e social.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de traçar um panorama comparativo dos casos da França e da Inglaterra em políticas culturais e de, assim, testar a hipótese de que os dois países têm apresentado trajetórias de proximidade, realizamos análise do histórico de cada país, tendo em mente as duas variáveis do estudo: atores e diretrizes. Na análise da primeira variável, considerou-se o debate sobre a intervenção do Estado apresentado no capítulo 2 em contraposição à existência de outras fontes de financiamento e de coordenação – o patrocínio privado e os atores descentralizados, regionais e locais. A segunda variável, por sua vez, baseou-se nas principais metas estipuladas por órgãos públicos, levando em conta o debate do capítulo 2 em relação às formas de cultura, ao valor atribuído à cultura e às tendências de atuação das políticas culturais ao longo das décadas. Ainda, o estudo embasou-se nas considerações trazidas por Lima (2013) no que tange aos processos de ressignificação dos principais eixos destas políticas. São eles: identidade e patrimônio, intervenção econômica, e difusão cultural.

Considerando a trajetória das políticas culturais francesas e inglesas, percebe-se a simultaneidade com que certos debates influenciam as escolhas políticas nacionais e levam a concepções semelhantes, ainda que com traços distintos. No pós-guerra, ambos aderem a uma postura de defesa do papel das artes para a construção da identidade nacional, o que resulta no surgimento de estruturas próprias para a cultura, o ACGB em 1946 e o MinC em 1959. As políticas culturais ainda dependiam de recursos limitados e contavam com diretrizes pouco variadas: vigorava o apoio à alta cultura e a política de democratização, identificada tanto no governo de Malraux quanto nos ideais do ACGB. Ainda assim, os dois países apresentavam tendências muito diferentes, porquanto o governo francês atuava diretamente na alocação de financiamentos para a alta cultura, enquanto que o governo inglês envolvia-se indiretamente, sendo responsabilidade do Arts Council alocar os escassos subsídios a partir de objetivos pouco definidos. Ainda, a França contava com fundos públicos muito mais elevados que a Inglaterra, o que permitia uma maior efetividade de suas metas. Portanto, em meados do século XX predominavam os paradigmas inglês e francês de política cultural.

Com o passar das décadas, então, as políticas culturais ganham progressiva importância, com aumento de subsídios e variação das diretrizes. Cada um, mantendo a essência do seu paradigma original, passou a aderir às múltiplas formas de atuação das políticas. A prioridade dada ao patrimônio e ao prestígio das artes começa a ser desafiada pela defesa da diversidade cultural. Teóricos e políticos passam a discutir o que passaria a ser um

dilema central das políticas culturais: o direcionamento de fundos para a alta cultura, tradicionalmente financiada pelo poder público e consumida pelas elites, ou, por outro lado, para as culturas populares, representativas de grande parcela da população, ou, ainda, para os setores da cultura comercial. Questionava-se a possibilidade de conciliação entre as grandes criações artísticas e a cultura efetivamente consumida pelo público.

Com Malraux e a ACGB, defende-se a predominância da excelência, que deveria, então, ser disponibilizada para o maior número de pessoas por meio da disseminação. Denomina-se essa política de democratização da cultura. No início dos anos 1970, contudo, surgem movimentos que defendem o acesso democrático aos meios de criação e produção cultural, para que fosse possível a existência de uma cultura realmente plural e diversa, com valor social. Na Inglaterra, essas reivindicações se traduzem no movimento das artes comunitárias; na França, resultam na defesa da democracia cultural, que será consolidada com a gestão de Lang.

Mais pra frente, nos anos 1980 e 1990, o termo “cultura” é expandido para novas áreas, que passam a receber incentivo. No caso francês, passa a incluir principalmente as culturas populares, mas também leva em conta setores das indústrias culturais e criativas; no caso inglês, dá destaque à cultura comercial, ainda que existam esforços favoráveis às artes comunitárias. Apesar de semelhantes em sua essência, a diferença terminológica é relevante: a cultura popular conta com a ação do Estado de inclusão de artes menores como forma de valorizar a diversidade de expressões; a cultura comercial baseia-se na atuação do mercado em promover o consumo cultural de massas por meio das indústrias culturais, que são então incentivadas pelo Estado.

Por fim, nos anos recentes, com a emergência de processos tecnológicos e a valorização das produções baseadas em conhecimento, inovação e criatividade, aprofundam-se as políticas de regulação, direitos autorais e proteção da cultura nacional, principalmente na França. Preocupados com o poder global das indústrias culturais norte-americanas, o país inclusive se posiciona em fóruns internacionais a favor da “exceção cultural”, posteriormente denominada diversidade cultural. A Inglaterra, por outro lado, dá maior atenção ao potencial econômico das indústrias culturais e criativas, capazes de gerar consideráveis avanços para a renda e o emprego do país e para a regeneração de territórios. Assim, são formulados diversos programas que visam o fomento dessas atividades intensivas em conhecimento e inovação. Nesse sentido, ainda que a França tenha adotado políticas favoráveis às indústrias culturais, muitos dos esforços ainda estão centrados na regulação e controle como forma de proteger a diversidade cultural e a produção artística nacional. Na Inglaterra, por sua vez, o destaque da

cultura como um aspecto relevante das políticas estatais está condicionado ao valor econômico e social atribuído a mesma, antes de ser um reconhecimento meramente pautado pela essência cultural.

Portanto, pode-se concluir que ambos os países aderem às tendências em políticas culturais identificadas no segundo capítulo em períodos relativamente similares. Iniciam com as políticas de identidade e patrimônio, as quais se desdobram no fomento à criação, difusão e acesso da alta cultura, a partir da democratização cultural; ou seja, diretrizes baseadas essencialmente no valor cultural. As políticas de regulação das indústrias culturais, ainda, aproximam-se dos esforços de proteção da cultura nacional. Por volta dos anos 1970, então, essas políticas são desafiadas por novos paradigmas – de valor social e econômico - que se somam a elas: a defesa da diversidade cultural e da valorização das culturas populares, o que resulta na democracia cultural; e, mais recentemente, a expansão do escopo da cultura para as indústrias culturais e criativas. Embora os dois países se envolvam com diretrizes similares, o que apontaria para sua aproximação, a intensidade e a prioridade dada a cada uma das metas mostra-se divergente.

Em relação ao debate em torno do intervencionismo e centralismo estatal, visto tanto como necessário para o controle das imperfeições de mercado quanto como não legítimo devido à influência política nas decisões e ao efeito antidistributivo, os casos mostram-se antagônicos. A França recuou sua política eminentemente intervencionista, na medida em que assimilou outras formas de incentivo cultural, sobretudo diante do crescimento do mecenato e da descentralização em prol das autoridades locais e regionais. A Inglaterra, por sua vez, percebeu a necessidade de maior controle sobre as práticas de suas instituições semiautônomas, o que resultou no processo de crescente centralização dos objetivos culturais nas mãos de um departamento específico - o DCMS. Ainda que mais semelhantes, contudo, a França ainda se aproxima mais do comportamento de Estado de bem-estar, com elevados gastos públicos e grandes esforços dedicados aos assuntos culturais. A Inglaterra, por sua vez, ainda funciona essencialmente com base no ideal do “arm’s length” e conta com o auxílio de fontes financeiras diversas.

A importância de coordenação a nível local e regional em ambos os países, pode-se afirmar, é parcialmente resultado do reconhecimento das culturas populares de diferentes comunidades e das cidades criativas, o que passou a ser endereçado por autoridades e associações descentralizadas, mais próximas do objeto de incentivo. O papel do Estado nos assuntos culturais, por sua vez, parece ter sido afetado por condicionantes internos, tais como, as ideologias dos partidos e dos atores envolvidos e a situação socioeconômica de diferentes

períodos. Em períodos de recessão, por exemplo, nota-se a diminuição da atenção dada à cultura pelo governo; ao mesmo tempo, os governos liderados por conservadores e/ou liberais parecem influenciar no controle de gastos públicos e, por vezes, em sua redução, como ocorreu com Thatcher na Inglaterra e com os ministros franceses dos anos 1970. Além disso, as transformações internacionais associadas à emergência de uma sociedade pós-industrial parecem atuar como condicionantes externos no que diz respeito à tendência de políticas voltadas para regulações, direitos autorais e incentivos aos setores culturais e criativos.

Dessa forma, conclui-se que a hipótese deste estudo, de que as diretrizes e os atores envolvidos com a realização das políticas culturais na França e na Inglaterra têm se tornado mais semelhantes, é verificada parcialmente. Existe, sim, a assimilação de características estruturais novas e de múltiplos focos de atuação, o que os coloca em posições menos antagônicas. Ainda assim, o modelo francês ainda é fundamentalmente centrado na atuação do Estado e no papel da cultura como parte da identidade da nação, ao passo que o modelo inglês, apesar de contar com um departamento próprio para a cultura, ainda está ancorado no distanciamento do Arts Council e na importância de fontes alternativas, como o patrocínio e a Loteria, e volta-se essencialmente para o valor socioeconômico da cultura. Em outras palavras, a França ainda sustenta um discurso de valor cultural e identidade nacional enquanto a Inglaterra destaca a importância das indústrias culturais e criativas, ainda que ambos se envolvam em diferentes graus com os espectros das políticas culturais apresentados.

Nesse sentido, acredita-se que os dois países acompanham os eixos que vão sendo estabelecidos no campo das políticas culturais, o que torna sua atuação mais similar. Todavia, as suas prioridades estão condicionadas aos próprios paradigmas inglês e francês, que estabelecem a relação entre governo e cultura e que definem e atribuem um valor para a cultura que parece se manter permanente ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

ABERCROMBIE, Nigel. **Cultural Policy in the United Kingdom**. Paris: Unesco, 1982.

AHEARNE, Jeremy. Cultural policy in the old europe: France and Germany. **International Journal of Cultural Policy**. [s.i.], v. 9, n. 2, p. 127-131, 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/1028663032000119189>>. Acesso em: 10 set. 2017.

ARTS COUNCIL. **Our history**. 2017. Disponível em: <<http://www.artscouncil.org.uk/our-organisation/our-history>>. Acesso em: 20. nov. 2017.

AUGUSTIN, André Coutinho. **A farsa das leis de incentivo: o neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira**. 2010. Trabalho de conclusão (Graduação em Ciências Econômicas) - Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29463>>. Acesso em: 20 out. 2017.

BELL, Daniel. **The coming of post-industrial society**. New York: Basic Books, 1973.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BENNETT, Oliver. Cultural policy in the United Kingdom: collapsing rationales and the end of a tradition. **The European Journal of Cultural Policy**, v. 1, n. 2, p. 199-216, 1995. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10286639509357982>>. Acesso em: 15 out. 2017.

_____. Cultural policy, cultural pessimism and postmodernity. **International Journal of Cultural Policy**, Amsterdam, v. 4, n. 1, p. 67-84, 1997. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10286639709358063>>. Acesso em: 16 set. 2017.

BEUGELSDIJK, Sjoerd; MASELAND, Robbert. **Culture in economics: history, methodological reflections and contemporary applications**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, Abr. 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>>. Acesso em: 15 set. 2017.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6ª ed. - São Paulo: Perspectiva, 2007.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. 35 ed. - São Paulo: Brasiliense, 1993. - (Coleção primeiros passos 8).

COLLARD, Sue. Architectural gestures and political patronage: the case of the Grands Travaux. **International Journal of Cultural Policy**, [s.i.], v. 5, n. 1, p. 33-47, 1998. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10286639809358088>>. Acesso em: 16 set. 2017.

CROSSICK, Geoffrey; KASZYNSKA, Patrycja. **Understanding the value of arts & culture**. Wiltshire: Arts & Humanities Research Council, 2015

DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA & SPORT. Lottery grants search. DCMS, 2017. Disponível em: <<http://www.lottery.culture.gov.uk/>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

DEVLIN, Graham; HOYLE, Sue. **Committing to culture: arts funding in France and Britain**. London: Franco-British Council, 2000

DOUSTALY, Cécile. **Growing similarities in cultural policies and politics in Britain and in France?**. Paris: Université de Cergy-Pontoise, 2011.

FEIJÓ, Gabriela Maria Carvalho. **O modelo de financiamento para o campo cultural: uma análise comparativa Brasil e França**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Gestão de Políticas Públicas, Escola de Artes Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FISHER, Rod; ORMSTON, Andrew. **United Kingdom Profile**. Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe. Council of Europe, 2017. Disponível em: <<http://www.culturalpolicies.net/web/unitedkingdom.php>>. Acesso em: 15 out. 2017.

FLEW, Terry; CUNNINGHAM, Stuart D. Creative industries after the first decade of debate. **The Information Society**, New York, v. 26, n. 2, p. 113-123, 2010.

GARNHAM, Nicholas. From cultural to creative industries: an analysis of the implications of the “creative industries” approach to arts and media policy making in the United Kingdom. **International Journal of Cultural Policy**, v. 11, n. 1, p. 15-29, 2005.

GENTIL, Geneviève; POIRRIER, Philippe. **Cultura e Estado: a política cultural na França, 1955-2005**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012

GREEN, Michael; WILDING, Michael. **Cultural policy in Great Britain**. Paris: UNESCO, 1970.

GIRARD, Augustin. French cultural policy from André Malraux to Jack Lang: a tale of modernisation. **International Journal of Cultural Policy**, Amsterdam, v. 4, n. 1, p. 107-126, 1997. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10286639709358065>>. Acesso em: 15 set. 2017.

HAUSS, Charles. **Culture and the state: an interview with Jack Lang**. Colby College, 1985

HETHERINGTON, Stephen. Arm’s-length funding of the arts as an expression of laissez-faire. **International Journal of Cultural Policy**, v. 23, n. 4, p. 482-494, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2015.1068766>>. Acesso em: 10 out. 2017.

HOUSE OF COMMONS. **Funding of the arts and heritage**. London, 2011. Disponível em: <<https://publications.parliament.uk/pa/cm201011/cmselect/cmcmds/464/464i.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2017.

KEITH, Kathryn. **The National Lottery: the first 15 years**. Research Paper 09/93. House of Commons Library, 2009.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; ORTELLADO, Pablo; SOUZA, Valmir de. O que são políticas culturais? Uma revisão das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL - POLÍTICAS CULTURAIS, 4, 2013, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

LOOSELEY, David. Back to the future: rethinking French cultural policy, 1997-2002. **International Journal of Cultural Policy**, v. 9, n. 2, p. 227-234, 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/1028663032000119260>>. Acesso em: 20 set. 2017.

_____. Notions of popular culture in cultural policy: a comparative history of France and Britain. **International Journal of Cultural Policy**, v. 17, n. 4, p. 365-379, 2011. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286632.2010.541907?journalCode=gcul20>>. Acesso em: 18 set. 2017.

MIRZA, Munira. **The politics of culture: the case for universalism**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

MINISTERE DE LA CULTURE. **Décret n. 82-394 du mai 1982 relatif à l'organisation du ministère de la culture**. Journal Officiel de la République Française. Paris, 1982. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000335808>. Acesso em: 10 out. 2017.

MINISTERE D'ETAT CHARGE DES AFFAIRES CULTURELLES. **Décret n. 59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles**. Journal Officiel de la République Française. Paris, 1959. Disponível em: <http://malraux.org/wp-content/uploads/2009/01/images_documents_3_jo26juillet59.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

MULCAHY, Kevin V. Cultural policy: definitions and theoretical approaches. **The Journal of Arts Management, Law, and Society**, v. 35, n. 4, p. 319-330, 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.3200/JAML.35.4.319-330>>. Acesso em: 20 set. 2017.

NYE, Joseph. **Soft Power: the means to success in world politics**. New York: Public Affairs, 2004

OAKLEY, Kate. Not so cool Britannia: the role of the creative industries in economic development. **International Journal of Cultural Studies**, v. 7, n. 1, p. 67-77, 2004.

O'CONNOR, Justin. **The cultural and creative industries: a literature review**. 2 ed. Newcastle: Creativity, Culture and Education, 2010.

PERRIN, Thomas. **France Profile: Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe**. Council of Europe, 2017. Disponível em: <<http://www.culturalpolicies.net/web/france.php>>. Acesso em: 15 set. 2017.

POUJOL, Geneviève. The creation of a Ministry of Culture in France. **French Cultural Studies**, v. 2, n. 6, p. 251-260, 1991. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/095715589100200602>>. Acesso em: 12 out. 2017.

QUINN, Ruth-Blandina M. Distance or intimacy? - the arm's length principle, the British government and the Arts Council of Great Britain. **International Journal of Cultural Policy**, Amsterdam, v. 4, n. 1, p. 127-160, 1997. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10286639709358066>>. Acesso em: 10 out. 2017.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 6ª ed. - São Paulo: Brasiliense, 1998. - (Coleção primeiros passos 110).

TOMOOKA, Kuniyuki. **An overview: French cultural policy enters pivotal era**. The Japan Foundation, 2005

THURIOT, Fabrice. **Origin and evolution of cultural policy in France**. 2010. Trabalho apresentado no The 6th International Conference on Cultural Policy Research, Jyväskylä, 2010.

UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT - UNCTAD. **Creative economy report 2010: creative economy: a feasible development option**. Geneva, 2010. Disponível em: <http://unctad.org/en/Docs/ditctab20103_en.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION - UNESCO. **The 2009 UNESCO framework for cultural statistics**. Montreal, 2009. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001910/191061e.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

_____. **Cultural policy: a preliminary study**. Paris, 1969.

_____. **Some aspects of French cultural policy**. Paris, 1970.

UPCHURCH, Anna. John Maynard Keynes, the Bloomsbury group and the origins of the arts council movement. **International Journal of Cultural Policy**, v. 10, n. 2, p. 203-217, 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/1028663042000255817>>. Acesso em: 10 out. 2017.

VOLKERLING, Michael. Deconstructing the difference-engine: a theory of cultural policy. **The European Journal of Cultural Policy**, v. 2, n. 2, p. 189-212, 1996.

YÚDICE, George; MILLER, Toby. **Cultural Policy**. London: Sage, 2002.