

**DA ESCOLA DE APRENDIZES ARTÍFICES AO COMPLEXO CULTURAL  
FUNARTE SP: LEITURAS DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL A PARTIR  
DE UM LUGAR DE MEMÓRIA**

Maria Ester Lopes Moreira<sup>1</sup>

Sharine Machado Cabral Melo<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo procura refletir sobre o desenvolvimento das políticas públicas para educação e cultura no Brasil a partir de um lugar de memória: o espaço hoje ocupado pelo Complexo Cultural Funarte SP, pela Representação Regional do Ministério da Cultura e por um escritório da Fundação Biblioteca Nacional, localizados no bairro de Campos Elíseos, na capital de São Paulo. O objetivo é traçar séries de acontecimentos que ajudem a compreender a situação atual das políticas culturais no país e sugerir uma nova perspectiva sobre a diversidade, constantemente em pauta nos debates sobre o tema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lugares de memória; Funarte; Ministério da Cultura; Políticas Culturais; Educação.

### **Introdução**

Em um texto publicado em meados dos anos 1980, Pierre Nora (1993) propôs uma distinção entre “memória” e “história”. A primeira seria a própria vida, que está em permanente evolução, e, por isso, é ligada à “dialética da lembrança e do esquecimento”, é um “elo vivido no eterno presente”, “um fenômeno sempre atual”. Já a segunda seria uma tentativa, “sempre problemática e incompleta”, de reconstruir aquilo que não existe mais. Segundo o autor, a tendência de escrever uma história linear, como uma sucessão de eventos, teve seu auge no século XIX, marcado pelas ideias de progresso e pelo desenvolvimento industrial. Nessa perspectiva, os mitos (sejam eles religiosos, políticos ou sociais) são narrados como se já não nos identificássemos completamente com eles. Por isso, são consagrados lugares às memórias individuais ou coletivas, como álbuns de fotografia, datas comemorativas, bibliotecas e museus. Se, ao contrário, os mitos fossem vividos no dia a dia,

---

<sup>1</sup> Mestre em História Social da Cultura (PUC-RIO), Representante Regional da Funarte São Paulo. mariaester80@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Administradora Cultural na Funarte São Paulo. sharinemelo@gmail.com.

os lugares de memória não seriam necessários, uma vez que o ato e o sentido seriam identificados e cada gesto seria “uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez”.

Ocorre que as sociedades que se identificam plenamente com seus mitos jamais existiram, como lembra Paul Veyne (2014), a não ser em um imaginário que remete aos povos originários ou às comunidades primitivas, ainda não corrompidas pelos males modernos, como o individualismo ou o consumo exacerbado. A propósito, as ideias de progresso ou, seu avesso, de decadência, que levam a formulações como essas, também são mitos contemporâneos que não cessamos de reviver. Todas as sociedades, de qualquer época, são formadas por homens e mulheres que agem e pensam, sentem desejos e expressam suas alegrias e tristezas, cada um em sua singularidade e de acordo com condições que, muitas vezes, se apresentam ao acaso. Sendo assim, elas são infinitamente mais complexas do que é possível captar em um livro de história. Além disso, nosso presente sempre modifica o passado, pois estamos constantemente imersos nos discursos de nosso próprio tempo.

O desafio é justamente o de buscar elementos que nos permitam compreender como se vivia, pensava e sentia – por que não? – em épocas tão distintas da nossa. Diversos autores já se debruçaram sobre esse tema. Walter Benjamin (2009) afirma que é impossível reconstruir os fatos exatamente como foram vividos. Para ele, voltar-se para o passado “significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. No texto *Teoria do conhecimento, teoria do progresso*, o autor propõe a escrita da história como uma “montagem literária”:

Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém os farrapos, os resíduos [lixo]: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (*ibidem*, 2009, p. 502)

Com esses “vestígios” e “farrapos”, Benjamin (*ibidem*, p. 503) busca superar os conceitos de “progresso” e de “decadência”, erguendo “grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”, e descobrindo, “na análise do pequeno momento individual, o cristal do acontecimento total”. O autor usa a metáfora da “imagem”: “aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”.

Paul Veyne (2014), por sua vez, refuta a ideia da história como um fractal, que reflete os fatos de diferentes perspectivas, e propõe um viés mais “mundano”: o das séries de

acontecimentos. Segundo ele, as ações humanas são, em parte, livres, em parte, sujeitas ao acaso ou às condições de possibilidade de uma época. Por isso, escrever a história não é, necessariamente, encontrar explicações, à maneira de um cientista, com relações deterministas de causa e efeito, tampouco revelar, a partir de um ponto qualquer, uma visão global de um período, mas envolver os acontecimentos em uma trama, traçada livremente, de acordo com a escolha de cada pesquisador.

Tendo em mente essa breve discussão teórica, a proposta deste artigo é olhar para um “lugar de memória” – as edificações do Complexo Cultural Funarte SP e da Representação Regional do Ministério da Cultura (imagens 1 e 2) – não pela simples obrigação de preservá-lo, tampouco como uma tentativa de descortinar toda uma época, mas como um espaço vivo que compõe a paisagem urbana e por onde circulam milhares de pessoas. A partir desse lugar, imerso em valores históricos, políticos e afetivos, que se atualizam constantemente no imaginário do público, dos artistas e dos servidores, é possível recompor algumas das séries de acontecimentos que o atravessaram ao longo do tempo: os movimentos de urbanização, o desenvolvimento dos campos de educação e cultura e os processos políticos, do início da República até os dias atuais.



Imagem 1. Representação Regional do MinC, 2016.



Imagem 2. Complexo Cultural Funarte SP, 2016.

## **A Escola de Aprendizes Artífices de São Paulo**

Em 1906, Dona Sebastiana de Souza Queiróz vendeu à Fazenda do Estado de São Paulo um terreno que havia herdado de sua avó, a Baronesa de Limeira. O imóvel era situado entre a Alameda Nothmann, a Rua Apa, a Rua Vitorino Carmilo e a Rua de São João (atual Rua General Júlio Marcondes Salgado), no bairro de Campos Elíseos. Esta era uma área nobre da cidade de São Paulo, onde residiam muitos latifundiários ligados à produção cafeeira, e foi uma das primeiras regiões a receber estruturas de água e esgoto, além de uma rede de transporte urbano. Em 1920, o terreno foi cedido à União para construção de uma Escola de Aprendizes Artífices. A instituição, criada em 1909 pelo presidente Nilo Peçanha, era mantida pelo Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio e foi instalada nas capitais de todos os estados brasileiros com a proposta de oferecer ensino profissional gratuito a crianças e jovens de baixa renda. O decreto nº 7.566 deixa claro o objetivo de formar mão de obra operária para as indústrias que começavam a nascer no país:

Considerando que o aumento constante da população das cidades exige que se facilite às classes proletárias os meios de vencer as dificuldades sempre crescentes da luta pela existência; que para isso se torna necessário, não só habilitar os filhos dos desfavorecidos da fortuna com o indispensável preparo técnico e intelectual, como fazê-los adquirir hábitos de trabalho profícuo, que os afastará da ociosidade ignorante, escola do vício e do crime; que é um dos primeiros deveres do Governo da Republica formar cidadãos uteis à Nação (...) Decreta: Art. 2º - Nas Escolas de aprendizes Artífices, custeadas pela União, se procurará formar operários e contramestres, ministrando-se o ensino prático e os conhecimentos técnicos necessários aos menores que pretenderem aprender um ofício, havendo para isso, até o número de cinco, as oficinas de trabalho manual ou mecânica que forem mais convenientes e necessárias no Estado em que funcionar a escola, consultadas, quanto possível, as especialidades das indústrias locais. (BRASIL, 1909)

Esse fato aparentemente corriqueiro – a inauguração de uma escola técnica voltada a crianças de baixa renda – já nos permite entrar em uma série de acontecimentos que envolvem os problemas da cultura, da educação e da saúde pública. No início do século XX, o Brasil passava pela transição entre o Segundo Império e a República Velha. A abolição da escravatura ainda era um evento recente e havia uma crescente população urbana em precárias condições de saúde, trabalho e moradia. As políticas públicas voltadas à cultura e à educação ainda não existiam de maneira organizada, uma vez que não havia um órgão estruturado especificamente para isso. A própria Escola de Aprendizes Artífices pertencia ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, ou seja, a educação era vista como uma ferramenta para o desenvolvimento profissional. Já o Conselho Superior de Belas Artes

ficava a cargo do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, que também era responsável pelas políticas de saúde pública. Certamente, esboçava-se uma tentativa de olhar para esses campos como objetos a serem geridos, nas palavras de Foucault (2014), como domínios em que seria possível interferir de forma a direcionar a conduta de grupos populacionais específicos. Mas o modo como se pensava sobre esses temas em nada se assemelha às discussões atuais. Eram outros os enunciados, que permitiam que áreas de saber aparentemente tão distintas, como cultura, saúde e educação, fizessem parte de um mesmo campo de atuação do governo.

Seguindo o raciocínio de Foucault (*ibidem*, p. 181, 182), entre o final do século XVIII e o início do século XIX, desenvolveram-se as chamadas sociedades “disciplinares”, baseadas em “uma técnica de poder que implica uma vigilância perpétua e constante dos indivíduos”. Para que esse sistema se sustentasse, os espaços começavam a ser repensados em sua relação com a passagem e a permanência das pessoas. Hospitais, escolas e museus faziam parte de um conjunto de lugares onde diferentes aspectos da disciplina poderiam ser exercidos. Se antes os alunos se aglomeravam em torno dos professores, agora eles eram enfileirados em carteiras regulares. Os leitos dos hospitais também passavam a ser dispostos de forma a permitir um olhar individualizado sobre cada paciente. As paredes dos museus cobriam-se de instruções sobre como se portar diante das obras de arte.

Era, em grande parte, esse modo de pensar (seja ele consciente ou não) que influenciava as políticas públicas no Brasil. Mas, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, as técnicas disciplinares não eram, essencialmente, individualistas. Escolas, museus e hospitais compunham todo um conjunto de dispositivos que procuravam integrar os indivíduos em uma comunidade baseada em padrões “normais” de comportamento, em direitos e deveres coletivos. Somava-se a isso o caráter assistencialista das instituições: em termos bastante gerais, era preciso ensinar uma profissão aos “meninos desvalidos da fortuna”, nas palavras da época, cuidar de sua saúde para que se integrassem à nova sociedade industrial e, dessa forma, contribuir para os avanços do país. Contudo, mesmo com esse viés desenvolvimentista, a educação pública não era comum no Brasil até a década de 1930, ficando a cargo de instituições particulares, leigas ou religiosas. A Escola de Aprendizes Artífices era uma exceção, uma vez que estudar era considerado um privilégio das classes dominantes. Mas essa perspectiva começou a mudar, de forma mais acentuada, durante o governo de Getúlio Vargas.

### **O Liceu Industrial de São Paulo**

Em 1930, durante o governo provisório de Getúlio Vargas, foi criado o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, que passaria a ser responsável pelas seguintes vinculadas: o Departamento do Ensino, o Instituto Benjamin Constant, a Escola Nacional de Belas Artes, o Instituto Nacional de Música, o Instituto Nacional de Surdos Mudos, a Escola de Aprendizes Artífices, a Escola Normal de Artes e Ofícios Wenceslau Braz, a Superintendência dos Estabelecimentos do Ensino Comercial, o Departamento de Saúde Pública, o Instituto Oswaldo Cruz, o Museu Nacional e a Assistência Hospitalar (BRASIL, 1930).

Em 1934, o mineiro Gustavo Capanema foi nomeado Ministro de Educação e Saúde Pública, cargo que exerceu até o fim do Estado Novo, em 1945. Já em 1937, o ministério passou a se chamar Ministério da Educação e Saúde, e foi criado o Departamento Nacional da Educação (SCHWARTZMAN *et al.*, 2000). Neste mesmo ano, a Escola de Aprendizes Artífices passou a se chamar Liceu Industrial de São Paulo (ÂNGELO, 2007). Se a construção dessa instituição, no início do século XX, abre um vasto campo de pesquisa sobre educação, saúde e cultura, essa simples mudança de nome indica-nos uma nova série de enunciados. O caráter técnico e desenvolvimentista persistia, mas, aos poucos, o assistencialismo seria substituído pela ideia mais ampla de que a educação é a “alma” de uma nação e, por isso, é dever do Estado:

O ensino pré-vocacional profissional destinado às classes menos favorecidas é em matéria de educação o primeiro dever de Estado. Cumpre-lhe dar execução a esse dever, fundando institutos de ensino profissional e subsidiando os de iniciativa dos Estados, dos Municípios e dos indivíduos ou associações particulares e profissionais. (BRASIL, 1937)

Também neste período, o campo da cultura (ainda vinculado ao da educação) passou a ser diretamente envolvido nos planos do governo. Com uma equipe formada, entre outros, por Mário de Andrade, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, Capanema voltou seu olhar para a produção artística. Em suas ações, havia uma forte identificação estrutural com os fundamentos da arte moderna, como se racionalidade e forma pudessem iluminar o caminho para a modernidade. Uma evidência foi a construção, entre 1936 e 1945, do Palácio da Cultura (atual Edifício Gustavo Capanema), no Rio de Janeiro, para que fosse sede do ministério. O prédio foi projetado por uma equipe liderada por Lúcio Costa, sob a

consultoria de Le Corbusier, grandes ícones da arquitetura moderna. (SCHWARTZMAN *et al.*, 2000)

Outra faceta do Modernismo no Brasil foi o interesse pela cultura nacional. As pesquisas de Mário de Andrade, por exemplo, mostraram a riqueza e a diversidade de nossas manifestações culturais, pelo viés antropológico. Mas havia também uma tentativa de usar as artes e a cultura para a criação de uma identidade nacional. Se a educação era a “alma” da nação, a cultura era uma importante ferramenta para tentar unificá-la:

A política cultural implantada valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro. (...) A gestão inauguradora de Vargas / Capanema cria outra tradição no país: a relação entre governos autoritários e políticas culturais, que irá marcar de modo substantivo e problemático a história brasileira. (RUBIM, 2007, p. 104).

Nesse mesmo espírito, outros órgãos importantes foram criados: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional do Teatro (SNT) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. As ideias principais continuavam a ser a preservação do patrimônio e a consolidação de uma identidade nacional. Esse conjunto de instituições e de estratégias já começava a formar algo que pode ser considerado uma política pública para a cultura. Embora não exista um consenso sobre esse termo, de acordo com Canclini, a definição mais aceita atualmente (e a que será adotada neste artigo) é a seguinte:

(...) o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social. (CANCLINI, 2005, tradução nossa)

Seguindo ainda essa tendência, em 25 de julho de 1953, já no final do governo de Getúlio Vargas, o Ministério da Educação e Saúde foi desmembrado em Ministério da Saúde e Ministério da Educação e Cultura. No período que se seguiu, importantes movimentos artísticos e culturais emergiram no Brasil, com destaque para iniciativas tão diversas quanto o Cinema Novo, a Bossa Nova, o Grupo Oficina e os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. No entanto, segundo Lia Calabre (2007), o Estado não promoveu, entre 1945 e 1964, “ações diretas de grande vulto no campo da cultura”. O patrocínio e o fomento eram realizados principalmente pela iniciativa privada. Foi a partir do golpe militar que a cultura voltou a ser um foco privilegiado de governo, em um primeiro momento como motivo de repressão e, em seguida, já durante o processo de reabertura política, como uma nova tentativa de recompor a

imagem nacional, agora em sintonia com um cenário internacional voltado para o multiculturalismo e o desenvolvimento das indústrias culturais. Mesmo com essa ênfase, ainda seriam necessárias duas décadas para que a cultura fosse vista, nas estratégias do governo, como uma pasta ministerial autônoma em relação às políticas educacionais.

### **A Escola Técnica Federal de São Paulo**

Em 1965, um ano após a tomada de poder pelos militares, o Liceu Industrial de São Paulo passou a se chamar Escola Técnica Federal de São Paulo. Os cursos foram remodelados para que se adaptassem à necessidade de mão de obra, especialmente nas empresas multinacionais que se instalavam no Brasil. Passava a vigorar o sistema taylorista, com seus processos racionais de divisão do trabalho. O país era um grande importador de tecnologia, e aulas de marcenaria, fundição e cerâmica, entre outras, foram substituídas por disciplinas como mecânica e eletrônica (ÂNGELO, 2007).

Além disso, um novo campo de enunciados emergia nessa época, a partir do conceito de “capital humano”. Segundo Rogério da Costa (2014), Gary Becker, economista e ganhador do prêmio Nobel, desenvolvia uma série de pesquisas que apontavam para uma forma do capital que reside nos conhecimentos e competências individuais:

Essa sociedade, nesse momento, está sendo então redefinida, do ponto de vista econômico, em função dos graus de educação e saúde dos seus indivíduos. Assim, deve-se notar que a ideia de indivíduo “normal” significa aquele que possui recursos de conhecimento e saúde que possam ser empregados no campo produtivo. (COSTA, 2014, p. 96, 97)

Quando as Escolas de Aprendizes Artífices foram criadas, no início do século XX, instituições de ensino, hospitais e museus funcionavam como ambientes disciplinares que procuravam moldar a conduta dos indivíduos para a integração em uma sociedade. Agora, a educação e a cultura passavam a ser vistas como um investimento de tempo e esforço para a conquista de conhecimentos posteriormente aplicados a um trabalho produtivo. Não é coincidência que os estudos de Pierre Bourdieu (1986) sobre o capital cultural tenham começado também entre os anos 1960 e 1970. Para o autor, longe de ser universal (ou de compor uma identidade única), o campo cultural engendra processos de distinção simbólica: aqueles que têm acesso a museus e teatros são os que pertencem às classes sociais mais elevadas e, por isso, têm oportunidade de converter seu capital cultural em capital econômico, perpetuando assim as diferenças sociais.

Todas essas teorias se conectavam a problemas concretos no cenário internacional. Na década de 1970, diversos fatores, como os movimentos migratórios na Europa e o crescimento das indústrias culturais, principalmente nos Estados Unidos, colocavam em xeque a estética moderna e sua proposta de racionalidade e progresso. Ao contrário do nacionalismo da década de 1930, órgãos internacionais, como a UNESCO, passavam a valorizar a cultura como elemento fundamental para o desenvolvimento global, em seus aspectos sociais e econômicos. Entre agosto e setembro de 1970, foi realizada, em Veneza, a Conferência Intergovernamental sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais, que reuniu representantes de diversos países, entre eles o Brasil. De acordo com o relatório final do encontro:

(...) se a cultura é hoje reconhecida como um tema de estudos e de reflexão em comum pelos especialistas é porque os estados se dão conta das responsabilidades de que são incumbidos a respeito da vida cultural da nação. Duas grandes ideias têm servido de base a essa evolução. Por um lado, o reconhecimento do direito à cultura acarreta, para os poderes públicos, o dever de fornecer os meios para exercer esse direito. Por outro lado, a ideia de desenvolvimento tem sido ampliada, diversificada e aprofundada gradualmente, e o desenvolvimento cultural é concebido agora como uma parte do desenvolvimento global, que, como tal, deve ser objeto de uma política de dimensão nacional. (UNESCO, 1970, p. 7, tradução nossa)

Tendo em vista essa nova demanda internacional, foram feitas algumas propostas de políticas públicas para o Brasil, embora o país estivesse em pleno período ditatorial, agravado pelo Ato Institucional nº 5, de 1968. O Conselho Federal de Cultura, que havia sido criado em 1966, ainda era ancorado em noções de “identidade nacional” e “preservação do patrimônio”. Mas uma tendência à descentralização já se esboçava em projetos de parceria com a iniciativa privada e com os estados e municípios, conforme Decreto-lei nº 74:

Art. 2º Ao Conselho Federal de Cultura compete: a) formular a política cultural nacional; b) articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, bem como as Universidades e instituições culturais, de modo a assegurar a coordenação e a execução dos programas culturais; (...) d) promover a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional; e) conceder auxílios e subvenções às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, tendo em vista a conservação de seu patrimônio artístico e a execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística; (...) k) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propor convênios com esses órgãos, visando ao levantamento das necessidades regionais e locais, nos diferentes ramos profissionais, e ao desenvolvimento e integração da cultura no País; (...) t) promover, articulando-se com os Conselhos Estaduais de Cultura, exposições, espetáculos, conferências e debates, projeções cinematográficas e toda qualquer outra atividade, dando, também, especial atenção o meio de

proporcionar melhor conhecimento cultural das diversas regiões brasileiras.  
(BRASIL, 1966)

O conselho apresentou planos em 1968, 1969 e 1973, mas nenhum deles foi posto em prática (CALABRE, 2007). Foi somente em 1975, quando a Fundação Nacional de Artes (Funarte) foi criada, que as políticas públicas para a cultura começaram a ser, de fato, estruturadas no Brasil. A partir de então, seriam adotadas estratégias diversas, ora mais voltadas à produção artística feita pelo próprio Estado, ora com foco no financiamento de projetos (como é o caso da Lei Rouanet). Essa discussão vem se estendendo até os dias atuais.

### **O Complexo Cultural Funarte SP**

Mais uma vez, podemos olhar para o objeto de estudos deste artigo para traçar alguns acontecimentos históricos: em setembro de 1976, a Escola Técnica Federal de São Paulo foi transferida para novas instalações no bairro do Canindé. No ano seguinte, as edificações da antiga Escola de Aprendizes Artífices foram ocupadas por uma delegacia do MEC, que oferecia serviços como a emissão de carteiras de professores, os registros de diplomas e a supervisão de universidades particulares. Ainda em 1977, um escritório regional da Funarte foi instalado em uma das salas da delegacia.

A representante da fundação em São Paulo, a produtora Maria Luiza Librandi, havia sido convidada para o cargo após o sucesso do Projeto Pixinguinha, uma das primeiras ações da Funarte, em âmbito nacional, que tinha o propósito de fazer circular apresentações musicais em todos os estados brasileiros. Nana Caymmi e Ivan Lins foram os primeiros a subir aos palcos do Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro. Já em São Paulo, os shows foram realizados no Teatro Pixinguinha, em parceria com o SESC. As atividades aconteceram neste local até 1979, quando novos rumos foram propostos para o projeto. Para os objetivos deste artigo é suficiente dizer que a iniciativa impulsionou a criação de um novo espaço cultural.

Em 29 de março de 1978, o espetáculo *Rezas de Sol para a missa do vaqueiro*, de Janduhi Finizola, com direção de Renato Borghi, inaugurou o Teatro MEC – Funarte, um auditório de 250 lugares adaptado às antigas edificações escolares, que, no ano seguinte, passaria a homenagear a pianista Guiomar Novaes. Nesse novo ambiente, Librandi dava continuidade ao seu trabalho de produtora – agora como representante de um órgão federal – e fazia desse espaço uma referência para a cidade de São Paulo, ao lado de teatros particulares, como o Lira Paulistana. Após um longo período de repressão, o lugar ganhava visibilidade por incentivar a cultura alternativa, ajudando a lançar nomes como os de Arrigo Barnabé e

Itamar Assumpção. Mas sua importância era bem mais ampla: entre os anos 1970 e 1980, a pequena sala de espetáculos abria-se para a multiplicidade das expressões culturais, recebendo de concertos de música erudita a ciclos de *performance*, de peças teatrais a exposições fotográficas. A partir de uma ação quase isolada, pode-se perceber que a atmosfera das políticas culturais começava a mudar: Librandi adiantava em quase uma década o olhar que se voltaria para a diversidade (agora de forma mais sistemática), na tentativa de encontrar uma riqueza singular no fazer de cada artista ou de cada grupo. Essa palavra – riqueza – não tem aqui um sentido figurado.

Os anos 1980 e 1990 foram marcados pelo avanço do neoliberalismo. Aliada ao desenvolvimento das tecnologias comunicacionais, essa orientação política e econômica expandiu a ideia, proposta por Gary Becker nos anos 1960, de que elementos intangíveis, como o conhecimento e a própria cultura, podem ser fontes de riqueza. A noção de um “capitalismo imaterial” chamava a atenção de políticos e gestores para os ganhos econômicos que podem ser gerados pelas indústrias culturais e também pelas atividades artísticas. No Brasil, o Ministério da Cultura foi criado em 1985. Mas foi Celso Furtado quem deu visibilidade à nova pasta. Em seu discurso de posse, pronunciado em fevereiro de 1986, ele afirma:

(...) A cultura não é apenas o acervo que recebemos do passado. Por mais importante que seja a defesa da herança cultural, não podemos desconhecer que a essência do homem como criador de cultura reside em sua criatividade, em poder romper com o passado ao mesmo tempo que dele se alimenta (...) Criar condições para que a criatividade seja exercida em sua plenitude – eis a essência do que chamamos de democracia. Neste momento em que o Brasil se redemocratiza, grande é a responsabilidade deste ministério, a quem cabe estimular a criatividade a serviço da melhoria da qualidade da vida do conjunto da população. (FURTADO, 2012)

A Constituição Brasileira de 1988 é também exemplo desse olhar mais amplo e, ao mesmo tempo, mais específico para o campo da cultura:

Seção II. Da Cultura. Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (BRASIL, 1988)

Contudo, além da percepção das riquezas sociais e econômicas promovidas pela diversidade cultural, o neoliberalismo trazia consigo os ideais de “autonomia”, “empreendedorismo” e “iniciativa privada”, que se refletiam também na noção de um “estado mínimo”. Em 1990, durante o governo de Fernando Collor, o Ministério da Cultura e suas

vinculadas foram extintos, entre elas a Funarte. Em 1992, a decisão foi revogada e, em 1994, a Funarte voltou a existir, mas com uma nova estrutura e com novas prioridades. A Funarte São Paulo também se expandiu: os sete galpões que tinham sido usados como oficina pelos alunos da Escola de Aprendizes Artífices e, mais tarde, como depósito para a Delegacia do MEC agora eram transformados em teatros e galerias de arte. Os espaços passariam por uma grande reforma entre 2004 e 2007, mas a estrutura básica do Complexo Cultural Funarte SP seria mantida.

Ainda nos anos 1990, foram consolidadas as leis de incentivo fiscal, que acabaram por transferir para a iniciativa privada (especificamente para os departamentos de marketing) a decisão sobre os projetos a serem financiados. Abria-se também outro campo de discussão, que se referia a um novo papel do Estado na integração dos diversos grupos sociais, muitas vezes reunidos por questões identitárias, como as de gênero, as étnico-raciais ou até mesmo alguma situação específica, como é o caso das pessoas com deficiência. De acordo com Rogério da Costa (2014, p. 100):

(...) um novo papel para o ‘Estado’ desenha-se aqui, pois agora ele deve atuar por meio da ação de um grande número de autoridades e também de tecnologias complexas, se quiser intervir na conduta de pessoas, de atividades, de espaços e de objetos distantes no tempo e no espaço – como escolas, ruas, casas, teatros, prisões etc., com a finalidade de assegurar que a dinâmica da inclusão social seja possível. Ocorre que esse tipo de ‘ação a distância’ depende inevitavelmente de uma variedade enorme de alianças e enlances entre grupos de expertises diversas, critérios de julgamento e dispositivos técnicos que não pertencem ao aparato político tradicional.

Com isso, o Estado deixa de ser a única força envolvida no “governo das condutas” e se estabelece uma tendência à “fragmentação do social”, intensificada atualmente: “a ideia de um domínio social solidário unificado e de uma cultura nacional singular dá lugar a imagens de múltiplas comunidades, identidades plurais e diversidade cultural” (*ibidem*, p. 111). Na área artística, diversos grupos de interesse se formam e se organizam politicamente, levando novas demandas a governos e gestores. Um exemplo é o Movimento Arte contra a Barbárie, criado no final dos anos 1990 por um grupo de profissionais ligados ao teatro e contrários aos mecanismos da Lei Rouanet. Eles propunham um apoio direto do Estado para iniciativas teatrais com pouco apelo comercial, mas que fossem pautadas pela pesquisa continuada de linguagens. Suas reivindicações levaram a programas importantes, como o VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Outros exemplos são os movimentos de arte negra, de *hip-hop*, de dança contemporânea, entre tantas outras vertentes.

Mas, em uma discussão semelhante no campo da saúde, Rogério da Costa (2014) se pergunta até que ponto essa suposta "autonomia" de indivíduos e de grupos não acaba provocando o contrário daquilo que se espera. Em vez da convivência com a alteridade, muitos grupos não acabam se fechando em seus próprios interesses? Se for este o caso, quais os caminhos possíveis para uma maior abertura para o outro? Não há uma resposta única para essas perguntas. Certamente, há várias propostas viáveis, que muitos coletivos já estão colocando em prática. As discussões sobre políticas públicas levadas pelos próprios artistas às secretarias de estados e prefeituras são um exemplo, bem como a mobilização contra cortes orçamentários ou a extinção de equipamentos e programas culturais.

As pesquisas de Deleuze e Guattari (*apud* COSTA, 2014) desenvolvidas ainda na década de 1970 também podem contribuir para uma nova forma de pensar as relações com o diverso. Contrário à ideia de sujeito atrelado a uma identidade única, Deleuze introduziu a ideia de multiplicidade na filosofia:

Do lado da individuação, Deleuze passa a pensar o que chama de acontecimento ou o impessoal. O indivíduo é visto muito mais como um acontecimento do que como um sujeito, uma pessoa ou um eu. Já em sua parceria com Guattari, emerge a forte noção de *processos de subjetivação*, que aponta para o campo de variáveis heterogêneas que atravessam constantemente os indivíduos, variáveis de ordem semiótica, econômica, jurídica, ambiental etc. Os processos de subjetivação *localizam* os indivíduos segundo dimensões históricas, espaço-temporais, de tal maneira que a forma como pensam, vivem e percebem a realidade é fruto dessa ordem de variáveis. (COSTA, 2014, p. 117)

Ora, se não há sujeitos prontos, mas somente processos de subjetivação, que nos atravessam constantemente, é preciso estar sempre em relação com outras pessoas ou com os objetos do mundo para que nossa potência se expanda e para que sejam criadas novas possibilidades, nas artes e na própria vida. Mas dizer que não existem sujeitos, no sentido racional desse termo, não quer dizer que não existam singularidades. Cada pessoa, cada artista, cada coletivo e cada obra são únicos no mundo. Por isso, é preciso saber olhar para o outro e abrir espaço para que sejam criadas novas relações, capazes, de fato, de fomentar a diversidade.

### **Considerações finais**

Este artigo voltou o olhar para as dependências do Complexo Cultural Funarte SP e da Representação Regional do Ministério da Cultura, um espaço visto como um "lugar de memória", que guarda lembranças fragmentadas de épocas distintas: da República Velha aos

tempos atuais. A proposta foi traçar séries de acontecimentos que atravessaram esse local ao longo do tempo, tendo como foco o desenvolvimento das políticas públicas para educação e cultura no Brasil.

Em um primeiro momento, cultura, educação e saúde integravam um projeto de comunidade pautado pelos valores do progresso e da identidade nacional. Ao longo dos anos, esses campos se tornaram mais complexos e passaram a constituir pastas ministeriais autônomas. As próprias técnicas de governo se modificaram e deixaram de ser concentradas no Estado para se espalharem por toda a sociedade, por meio de grupos de interesse e de especialistas em cada área. Especificamente no campo cultural, em vez de uma identidade nacional única, multiplicaram-se os coletivos, muitos deles pautados por questões étnico-raciais e de gênero, ou por especificidades das linguagens com as quais trabalham: artes visuais ou eletrônicas, circo, cinema e vídeo, dança, literatura, *performance*, teatro, entre outras. Por um lado, essa multiplicidade é capaz de pressionar políticos e gestores em favor de melhorias para a cultura e a sociedade. Mas é preciso ter cuidado para que a autonomia não se traduza em um isolamento dos grupos em torno de seus próprios interesses. É preciso saber olhar também para o outro, de forma que as relações sociais e a diversidade tenham, de fato, espaço para se expandir.

### Referências bibliográficas

ÂNGELO, M. *Caminhos para o advento da Escola de Aprendizes Artífices de São Paulo (1910-1930): um projeto das elites para uma sociedade assalariada*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

BENJAMIN, W. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BOURDIEU, P. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. E. *Handbook of theory of research for the sociology of education*. Nova York: Greenwood Press, 1986.

BRASIL. *Constituição dos Estados Unidos do Brasil (de 10 de novembro de 1937)*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao37.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm). Acesso em 04 Jan. 2017.

BRASIL. *Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm). Acesso em 17 Fev. 2017.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em 17 Fev. 2017.

BRASIL. *Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del0074.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0074.htm). Acesso em 17 Fev. 2017.

BRASIL. Ministério da Educação. *Decreto nº 7.566, de 23 de setembro de 1909*. Disponível em: [portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto\\_7566\\_1909.pdf](http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto_7566_1909.pdf). Acesso em 10 Out. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. *Decreto nº 19.402 de 14 de novembro de 1930*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/d19402.pdf>. Acesso em 04 Jan. 2017.

CALABRE, L. *Políticas Culturais no Brasil*. Anais do III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação UFBA (23 a 25 de maio de 2007).

CANCLINI, N. Definiciones em transición. In: MATO, D. *Cultura, política y sociedad*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Acesso em 16 Fev. 2017. Disponível em: [http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Canclini-Definiciones\\_en\\_transicion.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Canclini-Definiciones_en_transicion.pdf).

COSTA, R. A biopolítica nos estudos sobre pessoas com deficiência. In: BRASIL. Ministério da Saúde. *Diálogo (bio)político: sobre alguns desafios da construção da Rede de Cuidados à Saúde da Pessoa com Deficiência do SUS*. Brasília: Ministério da Saúde, 2014.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FURTADO, C. Discurso de posse. In: *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História São Paulo*, 10 (Dez. 1993). Acesso em 19 Dez. 2016. Disponível em: [revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763](http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763).

RUBIM, A. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. In: *Galáxia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. nº. 13 (2007).

UNESCO. *Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*. Veneza, 24 de agosto a 2 de setembro de 1970. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org>. Acesso em 17 Fev. 2017.

VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora UnB, 2014.