

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA DO BRASIL

BERNARDO AURÉLIO DE ANDRADE OLIVEIRA

POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E SALÃO DE HUMOR NO PIAUÍ

TERESINA – PI

2015

BERNARDO AURÉLIO DE ANDRADE OLIVEIRA

POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E SALÃO DE HUMOR NO PIAUÍ

Texto apresentado como conclusão do curso de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí.

Orientador: Professor Dr. Manoel Ricardo Arrais Filho.

TERESINA – PI

2015

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

O48p Oliveira, Bernardo Aurélio de Andrade.
Políticas públicas culturais e Salão de Humor no Piauí /
Bernardo Aurélio de Andrade Oliveira. – 2015.
194 f. : il.

Dissertação (Mestrado em História do Brasil) –
Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.
“Orientação: Prof. Dr. Manoel Ricardo Arrais Filho”.

1. História - Brasil. 2. Políticas Públicas - História - Brasil.
3. Políticas Públicas - História - Piauí. 4. Cultura. 5. Salão de
Humor do Piauí. I. Título.

CDD 981

BERNARDO AURÉLIO DE ANDRADE OLIVEIRA

POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E SALÃO DE HUMOR NO PIAUÍ

Texto apresentado como conclusão do curso de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí.

APROVADA EM ____ / ____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Dr. Manoel Ricardo Arrais Filho

Dr. Johny Santana de Araújo

Dr. Matheus Barbosa Emérito

Dr. Francisco Alcides do Nascimento

À Albert Piauhy, José Elias e Kenard Kruel

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, gostaria de agradecer imensamente ao CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo apoio nesses dois últimos anos. A bolsa fornecida por essa instituição serviu para, muito além, ajudar na realização desta pesquisa.

A todos que contribuíram na busca por informações, como: o amigo João Luiz, Dona Graça (da FUNDAC) e Aeron Charles. Fundamental para esta pesquisa foram os solícitos funcionários da Assembleia Legislativa, em especial o coordenador da biblioteca daquela casa, Lourival Santos, que prontamente conseguiu os relatórios, orçamentos e balanços de governo. Também foram muito importantes as disciplinas, das quais meu projeto foi avaliado e revisto, desde a especialização cursada na Faculdade Piauiense (FAP, agora: Faculdade Maurício de Nassau), em nome dos professores Sergio Brandim, Maria Lindalva Arrais e Demétrios Galvão (fundamentais para os primeiros passos em direção ao ingresso no programa do mestrado), até as discussões em sala durante o mestrado, protagonizadas por: Edwar Castelo Branco, Teresinha Queiroz, Francisco Alcides do Nascimento e Cláudia C. Fonteneles.

Ao orientador Manoel Ricardo Arraes Filho e a paciência que teve comigo, bem como aos membros da banca de qualificação e defesa, Johny Santana e Matheus Barbosa, que permaneceram presentes ao longo da evolução deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho compreende a elaboração das políticas públicas culturais no Piauí, jogando luz no processo de criação da máquina estatal do setor bem como de políticas voltadas para gerir a cultura nesse estado. Tomamos como exemplo, a relação do Governo do Estado do Piauí com a Fundação Nacional do Humor, entidade privada e de interesse público, que realiza o Salão de Humor do Piauí, evento que existe desde 1982, totalizando trinta edições em 2013. Sob a perspectiva das políticas estaduais de valorização e construção de identidades locais, o Salão de Humor do Piauí é tomado como objeto e é colocado como um problema na relação pública-privada e na realização de uma política concreta e eficaz na gestão pública cultural no Estado do Piauí. Ao longo do texto, comparações entre o Salão e Humor e outros eventos, como o Salão de Humor de Piracicaba, o Salão Medplan de Humor e o Salão do Livro do Piauí, são elaboradas, buscando uma compreensão mais ampla da relação do Estado com eventos significativos como esses, assim como paralelos com outras instituições, como a Academia Piauiense de Letras e Conselho Estadual de Cultura. A criação e manutenção da máquina estatal, tanto as secretarias e fundações culturais, quanto as casas de cultura e associações, são abordadas sob o prisma das prioridades das políticas públicas do Estado, assim como o estudo dos recursos destinados ao investimento na área da cultura em comparação à receita total do Estado, o que evidencia uma perspectiva administrativa e econômica da gestão pública cultural. Procurou-se obter um diálogo com a história das políticas públicas no Brasil e no Piauí, utilizando autores que trabalham esse tema, como Ana Regina Rêgo, Lia Calabre e Isaura Botelho, ao tempo que foram essenciais as leituras de textos de teóricos da cultura, como Stuart Hall, Terry Eagleton e Homi K. Bhabha. Na metodologia, lançou-se mão sobre a pesquisa bibliográfica e hemerográfica, assim como houve a necessidade de utilizar das oralidades a partir da elaboração de entrevistas.

Palavras-chave: Cultura. Políticas culturais. Salão de Humor do Piauí.

ABSTRACT

This work comprises the process of elaboration of public cultural policies in Piauí - Brazil, throwing light in the process of creation of the state machine, and its policies, aimed at managing culture in Piauí. Take for example, the Piauí State Government's relationship with the Fundação Nacional de Humor, a private entity and public interest, which performs the Salão de Humor do Piauí, an event that exists since 1982, a total of thirty editions in 2013. From the perspective state policies for appreciation and construction of local identities, the Salão de Humor do Piauí is regarded as an object and is placed as a problem in public-private relationship and the achievement of a concrete and effective policy in the cultural public management in the state of Piauí. Throughout the text, comparisons between the Salão de Humor do Piauí and other events like the Salão de Humor Piracicaba, the Salão Medplan de Humor and the Salão do Livro do Piauí, are elaborated, seeking a broader understanding of the state's relation to events significant as these.

We seek a dialogue with the history of public policies in Brazil and Piauí, using authors working on this issue, as Ana Regina Rego, Lia Calabria and Isaura Botelho, the time that we also tried to read theoretical texts of culture, as Stuart Hall, Terry Eagleton and Homi K. Bhabha. In our methodology, we use the literature search and printed newspapers, as well the orality from the development of interviews.

Key words: Culture. Cultural policies. Salão de Humor do Piauí.

LISTA DE ABREVIATURAS E / OU SIGLAS

SHP	–	Salão de Humor do Piauí ou Salão Internacional de Humor do Piauí
FUNDAC	–	Fundação Cultural do Piauí
MinC	–	Ministério da Cultura
APL	–	Associação Piauiense de Letras
CEC	–	Conselho Estadual de Cultura
FNH	–	Fundação Nacional de Humor
SALIPI	–	Salão do Livro do Piauí
IHGB	–	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
DIP	–	Departamento de Imprensa e Propaganda
MES	–	Ministério da Educação e da Saúde
SPHAN	–	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
INL	–	Instituto Nacional do Livro
SNT	–	Serviço Nacional do Teatro
CFC	–	Conselho Federal de Cultura
DAC	–	Departamento de Assuntos Culturais
FUNARTE	–	Fundação Nacional de Arte
Embrafilme	–	Empresa Brasileira de Filmes
CNDA	–	Conselho Nacional do Direito Autoral
CONCINE	–	Conselho Nacional de Cinema
CNPq	–	Conselho Nacional de Pesquisa,
CNRC	–	Conselho Nacional de Referência Cultural
PNC	–	Política Nacional de Cultura
SPHAN	–	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
FUNDACEN	–	Fundação Nacional de Artes Cênicas
PL	–	Proposta de Lei
CNC	–	Conferência Nacional de Cultura
SNC	–	Sistema Nacional de Cultura
PEC	–	Proposta de Emenda à Constituição
SIEC	–	Sistema de Incentivo Estadual à Cultura
GLS	–	Gays, Lésbicas e Simpatizantes.
PT	–	Partido do Trabalhador

IGHP	–	Instituto Geográfico e Histórico Piauiense
FAFI	–	Faculdade Católica de Filosofia
CEPI	–	Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares
UFPI	–	Universidade Federal do Piauí
SAP	–	Salão de Artes Plásticas do Piauí
PIEMTUR	–	Empresa de Turismo do Piauí S/A
FAGEPI	–	Fundação de Assistência Geral aos Desportos do Piauí
IPTU	–	Imposto sobre a Propriedade Territorial Urbana
ISS	–	Imposto sobre Serviços
ICMS	–	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
FIC	–	Fundo de Incentivo à Cultura
SUDEX	–	Superintendência de Desenvolvimento do Extremo Sul
FUNDEC	–	Fundação Estadual Cultura E Desporto
FLIP	–	Feira Literária de Paraty
SEDUC	–	Secretaria Estadual de Educação e Cultura
GRE	–	Gerências Regionais de Educação
FGTS	–	Fundo de Garantia do Tempo de Serviço
SISCON	–	Sistema de Convênios do Estado
CAP	–	Central de Atendimento ao Público
HQ	–	História em Quadrinho
SNC	–	Sistema Nacional de Cultura

SUMARIO

INTRODUÇÃO	11
1 CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS	15
1.1 Conceção de cultura e a sua relação com o Estado	15
1.2 Definição de política pública	25
1.3 Políticas públicas culturais no Brasil: um breve histórico	27
1.3.1 Políticas culturais no Século XIX	27
1.3.2 Anos 1930: Vargas, Capanema e Mário de Andrade	29
1.3.3 Anos 1970 e 1980: O Governo Militar	33
1.3.4 Final dos 1980 e década de 1990: Início do Ministério da Cultura e Leis de Incentivo	35
1.3.5 Anos 2000: Governo Lula e Ministro Gilberto Gil	41
2 POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS NO PIAUÍ	46
2.1 A identidade cultural piauiense	46
2.2 A institucionalização da cultura piauiense e as políticas públicas culturais	56
2.2.1 As primeiras ações culturais, o IGHP e a APL	56
2.2.2 Formação de ensino superior, Conselho e Secretaria	66
2.2.3 FUNDAC, FUNCULPI ou FUNDEC e o “desmanche” da Secretaria de Cultura	75
2.2.4 O Sistema de Incentivo Estadual à Cultura: a lei de incentivo fiscal do Piauí ...	82
2.3 Alguns números para a Cultura do Piauí: orçamentos e balanços	89
3 A HISTÓRIA DO SALÃO DE HUMOR DO PIAUÍ E FUNDAÇÃO NACIONAL DE HUMOR	101
3.1 Primeiros salões de humor do Piauí: a construção de uma representação em Piracicaba	101
3.2 Mais salões de humor do Piauí, a criação da Fundação Nacional do Humor e a mudança para Parnaíba	117
4 A POLÍTICA CULTURAL DO GOVERNO DO PIAUÍ E A FUNDAÇÃO NACIONAL DE HUMOR	127
4.1 O Salão do Livro do Piauí: um exemplo comparativo com o Salão de Humor do Piauí	132
4.2 O desgaste do Salão de Humor e sua relação financeira com o Estado	142
4.3 Salão Medplan de Humor: uma opção no Piauí	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENSAIO SOBRE CULTURA E POLÍTICA	169
REFERÊNCIAS	191

INTRODUÇÃO

O Salão de Humor do Piauí (SHP), ou Salão Internacional de Humor do Piauí, foi criado em 1982, em Teresina, pela Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC). Ao longo de seus mais de 30 anos de existência, o Salão cresceu e tornou-se um símbolo do Estado, uma ação, inclusive, significativa da identidade do povo piauiense. O humor passou a fazer parte do que representava o Piauí e o Salão chegou a ser considerado o melhor do Brasil, por muita gente, por aqueles que têm a mais válida opinião sobre o assunto, especialistas na área: os cartunistas de outros Estados do país.

Esta pesquisa não procurou fazer apenas um histórico do Salão de Humor do Piauí, apesar de considerar isso, *per si*, de fundamental importância para a história cultural do Estado. Um breve histórico do evento aparece na pesquisa por questões contextuais, entretanto, o principal objetivo foi tomar o Salão como objeto de uma relação construída entre o poder público e políticas culturais existentes, no mínimo as que prevalecem. Nessa perspectiva foram levantadas diversas indagações, das quais merecem destaque: Como o Governo do Estado do Piauí faz política cultural? Como ele interage com os movimentos, grupos e eventos dos mais diversos segmentos da cultura? Quais são os planos elaborados nessa área de tradição popular?

Para responder a essas perguntas foi necessária, antes, uma pesquisa introdutória que apresentasse alguns conceitos e o histórico, de devido salão, que permitisse relacionar aqueles com o cenário e recorte local. Por isso, os primeiros tópicos dessa pesquisa dão suporte para as definições de "cultura", significado do termo para o povo da região. Em seguida é apresentada, aos leitores, a concepção adotada na pesquisa sobre política pública para, só assim, dar início ao trabalho e entender como as políticas voltadas para a cultura foram construídas no Brasil.

A história das políticas públicas culturais no Brasil foi elaborada em alguns tópicos introdutórios, no capítulo um desta pesquisa, apresentando o que seriam as principais diretrizes tomadas pelos governos do Brasil, desde o século XIX até os anos 2000, início do século XXI. Entretanto, esse assunto foi trabalhado de forma pontual apenas para pincelar um cenário no quadro dessas políticas públicas, antes de introduzir o Piauí nesta tela, que diria, "expressionista". Já no capítulo dois, traçaram-se paralelos entre o que foram as políticas nacionais e as locais, focando em dois pontos: 1) o processo de institucionalização do poder e criação da máquina administrativa do setor e 2) a busca da construção de uma identidade nacional ou local como meta norteadora de políticas públicas culturais. Nesses termos,

construiu-se um histórico tanto das máquinas administrativas, como o Ministério da Cultura (MinC), Secretaria de Cultura e FUNDAC, quanto de órgãos que realizam ações de interesse público na área, como a Associação Piauiense de Letras (APL) e o Conselho Estadual de Cultura (CEC). Também, pesquisou-se sobre como sempre foi importante para as políticas públicas culturais procurar definir o que é a brasilidade ou a piauiensidade para, a partir destes conceitos, traçar planos e metas que estimulem o que de mais “verdadeiro” há nas expressões culturais.

Vale ressaltar que os capítulos 01 e 02 foram fundamentais para dar continuidade à outra metade da pesquisa. No capítulo seguinte, a história do Salão de Humor é contada objetivando entender a relação que o evento tem (ou teve) com o processo de construção de uma identidade local, da relevância significativa que foi construída em torno do Salão em sua elaboração, junto aos poderes públicos, bem como com os grupos sociais diretamente envolvidos: os expectadores (em sua grande maioria, transeuntes do centro da capital), os participantes (cartunistas) e os produtores (membros da Fundação Nacional de Humor – FNH e terceirizados).

Ainda no capítulo 03, ao longo da história do Salão, é apresentado um elemento muito importante nessa narrativa: a criação da FNH, entidade privada e sem fins lucrativos que passou a gerir o evento, tirando-o das mãos da FUNDAC, órgão antes responsável. A FNH em si, tem um histórico que vai além do próprio Salão. Descobriu-se, então, que o Salão, na verdade, é o produto deste objeto. A política pública cultural se dá não apenas na realização de um evento, mas na relação do poder estatal com as entidades que podem ou querem geri-lo, dessa forma, a relação entre a FNH e a FUNDAC torna-se o epicentro da pesquisa e nos posiciona para o quarto e último capítulo deste trabalho científico.

A história da relação entre FUNDAC e FNH, no capítulo 04, é como um extrato de tudo que se procurou realizar durante a pesquisa. Foi necessário colocar em evidência não apenas o incentivo ao evento, mas a importância de ações governamentais que entendam políticas públicas como mecanismos de estímulo e suporte em cada segmento, que buscam corrigir diagnósticos precários em cada área sob sua responsabilidade. Assim, retomou-se a importância do que é tratado no capítulo 01 e 02, podendo vislumbrar o que são as principais políticas públicas culturais do Piauí e o que foi feito (ou deixaram de fazer) na área que é o foco da pesquisa: as artes gráficas. O Salão de Humor do Piauí torna-se então um exemplo do que as políticas públicas culturais puderam realizar ao longo de três décadas neste segmento. Trata-se de um estudo de caso que pode representar um cenário maior. Outros questionamentos surgiram: De que forma a FUNDAC apoiou o Salão de Humor? De que

forma o governo do Estado se relaciona que instituições privadas que realizam funções de utilidade pública? Respondidas ao longo do trabalho.

Em meio a essas perguntas, a comparação do Salão de Humor com outros eventos semelhantes, como o Salão do Livro do Piauí (SALIPI) e o Salão Medplan de Humor, foi levantada para tentar respondê-las. O SALIPI é organizado pela Fundação Quixote, também uma entidade sem fins lucrativos que realiza este evento público de grande circulação desde 2003, portanto, tem quase 20 anos a menos que o Salão de Humor, mas que já se tornou bastante significativo para a região, tendo sempre apoio governamental e aguardado dentro do calendário cultural do Estado. O Salão Medplan de Humor é realizado em Teresina pelo plano de saúde privado Medplan, é um exemplo por ser um evento da mesma natureza que o Salão de Humor do Piauí com o detalhe de representar um contraponto entre o poder público e a iniciativa privada.

As respostas alcançadas em uma pesquisa sempre levam a novas perguntas. Existem diferenças na relação do governo do Estado em seu envolvimento na realização do Salão de Humor e do SALIPI? Tomar o SALIPI como um estudo comparativo permitiu observar como o Estado se posiciona diante de um importante evento das artes plásticas em oposição a outro, não menos importante, evento das letras/literatura, o que permitiu mais clareza em qualquer conclusão apresentada no final desta pesquisa.

Para traçar todo esse percurso, algumas leituras foram fundamentais. Autores que teorizam a questão da cultura, como Terry Eagleton e Stuart Hall foram muito utilizados nos capítulos iniciais. Esses autores contribuíram para traçar no trabalho um diálogo com Homi K. Bhabha, para aprofundar a discussão envolvendo a construção de identidades nacionais ou locais. Inevitavelmente, o texto recaiu sobre autores locais, personalidade como Paulo Gutemberg de Carvalho Souza, Francisco Santiago Júnior, M. Paulo Nunes, Francisco Miguel de Moura, Celso Barros Coelho, Oton Lustosa, Herculano Morais, dentre outros.

Para puder incursionar sobre a história das políticas públicas culturais no Brasil, alguns nomes tornam-se imprescindíveis, por isso Isaura Botelho e Lia Calabre tornaram-se base nesse aspecto. A leitura de texto de Durval Muniz também foi necessária e para fazer um contraponto com a realidade, a pesquisa sobre política cultural e mercado de Ana Regina Rêgo, mostrou-se um norte a ser seguido, assim como as pesquisas de colegas do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil – UFPI, como Pollyanna Coêlho e Iara Conceição Moura. Outros textos, encontrados no livro “Apontamento para a história cultural do Piauí”, organizado pelo R. N. Monteiro de Santana que presenteou com textos valiosos, como o do professor Bernardo Pereira de Sá.

Destaque para o capítulo 3, em que algumas dificuldades surgiram, pois estudar o Salão de Humor não é um tema, do qual se possa gabar farta bibliografia, entretanto, o artigo de Chico Castro publicado na revista Cadernos de Teresina foi um excelente ponto de partida, assim como o texto de Joaquim Monteiro dos Santos Neto, publicado em livro do Instituto Camilo Filho. As lacunas foram preenchidas, com artigos de jornais e de outras revistas que eventualmente citavam o Salão e seus organizadores. Algumas entrevistas também foram realizadas e tornaram-se fundamentais, como a feita com Albert Piauhy¹ (cartunista, organizador do Salão e presidente da FNH por vários anos), com Sônia Terra (presidente da FUNDAC por 8 anos, durante o governo de Wellington Dias, de 2003 a 2010), com Kássio Gomes (presidente da Fundação Quixote de 2012 a 2015) e cartunistas como Jota A, Orlando Pedroso, Solda e Klevisson Viana.

Essa pesquisa apenas esboçou o quadro do cenário das políticas públicas culturais no Piauí. Muito ainda há de ser pesquisado e muitas pessoas ainda devem ser ouvidas. Aqui, apenas mais um passo nessa história.

¹ Durante este trabalho, o nome de Albert Piauhy aparecerá escrito de duas maneiras diferentes: as citações mais antigas farão referência ao nome “Albert Piauí”, as mais recentes e os textos escritos por mim, utilizarão “Piauhy”, que é a forma como o artista assina atualmente.

1. CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS

São os interesses políticos que, geralmente, governam os culturais, e ao fazer isso definem uma versão particular de humanidade.

(Terry Eagleton, em A Ideia de Cultura. 2011, p. 18).

1.1. Concepção de cultura e sua relação com o Estado

Definir o que é cultura não é tarefa fácil. Muito pelo contrário, talvez seja um dos conceitos mais complicados de elaborar. Terry Eagleton (2011, p. 9), no livro “A Ideia de Cultura”, afirma que “cultura” é provavelmente uma das palavras mais complexas de nossa língua. O autor preocupa-se em iniciar uma viagem conceitual a partir da etimologia da palavra, lembrando-nos que “cultura” possui uma raiz significativa no sentido de “lavoura”, numa compreensão prática da palavra: o homem trabalhando a terra, o cultivo de plantas, a cultura de plantações, o homem cultivando a natureza.

Com essa perspectiva, Eagleton começa a traçar questionamentos acerca da cultura como algo artificial, construída pelo homem a partir do quê e sobre o que a natureza nos dá. Entretanto, não deixa de ser profundamente filosófico e existencialista o pensamento de que, nesta relação entre as partes envolvidas, a própria natureza produz cultura, “entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz dele” (2011, p. 11), afinal “a palavra ‘natureza’ significa tanto o que está a nossa volta como o que está dentro de nós” (2011, p. 15), pois “somos argila em nossas próprias mãos” (2011, p. 16). Partindo desse entendimento, a cultura funciona como uma via dupla, numa eterna relação construtiva da mão que modela o homem, tanto quanto o mundo ao seu redor. Interessa ressaltar, particularmente, esse entendimento quando Eagleton o aplica às questões do Estado, afinal o cultivo pode se dar através de ações: o Estado cultiva o homem e “encarna a cultura, a qual, por sua vez, corporifica nossa humanidade comum” (2011, p. 17).

Ao longo deste tópico procura-se compreender os significados da cultura e sua relação com o Estado. Entretanto, parte-se de um princípio, cujos termos estão interligados social e historicamente. Vale analisar: o Estado como é conhecido foi construído e é constituído por homens, mas o que Eagleton preocupa-se em relatar é uma artificialidade homogeneizante a qual o Estado está submetido na eterna tentativa de abarcar as diversas culturas de seu povo, destilando “nossa humanidade comum a partir de nossos eus políticos

sectários [...] arrancando da diversidade a unidade” (2011, p. 18). A cultura “é uma forma de sujeito universal agindo dentro de cada um de nós, exatamente como o Estado é a presença do universal dentro do âmbito particularista da sociedade civil” (2011, p. 18). O Estado é um “Ser” poderoso criado pelo homem que procura abarcar a pluralidade cultural que o define, porque, como diz Thomas Hobbes², “pela arte é criado aquele grande Leviatã a que se chama Estado, ou Cidade (em latim *Civitas*), que não é senão um homem artificial” (HOBBS, 1973, p. 09, grifo do autor). Para Hobbes, a natureza é a arte mediante a qual Deus fez e governa o mundo, e ela é imitada pelos homens que, através da cultura, podem também construir um animal artificial: Leviatã, o próprio Estado (1973, p.09). E dessa maneira, entendo que exista uma confluência entre o que diz Hobbes e o que pensa Eagleton: a natureza que cultiva o homem que cultiva a natureza, ou: Deus que cria o homem que cria o Estado³.

A relação entre Estado e cultura desenvolve-se histórica e teoricamente quando o sentido de cultura confunde-se com o de civilização⁴: ser culto significava ser civilizado, ter bons modos, ser refinado, vestir-se bem, construir grandes cidades, dentre outros pontos, “Como sinônimo de ‘civilização’, ‘cultura’ pertencia ao espírito geral do iluminismo, com seu culto ao desenvolvimento secular e progressivo” (EAGLETON, 2011, p. 20) envolvendo no processo igualmente as questões intelectual, espiritual e material. Essa foi uma ideia que se expandiu pela Europa, saindo da França, e que serviu aos propósitos imperialistas, afinal, cabia aos “mais civilizados” cultivar, ou colonizar, os “menos” cultos. Essa “cultura superior” é questionada quando os alemães começam a entender o conceito de cultura sob uma perspectiva imaterial, como o modo de pensar e a espiritualidade, o que daria origem à antropologia:

² Para maiores informações sobre o conceito de Estado, ler: HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

³ As ideias de Hobbes e Eagleton podem dialogar quando um diz que a “multidão assim unida numa só pessoa se chama Estado” (HOBBS, 1973, p. 61) e o outro fala que “o Estado é a presença do universal dentro do âmbito particularista da sociedade civil” (EAGLETON, 2011, p. 18). Ambos estão falando sobre assunto muito semelhante: o Estado como um ser universal que representa todas as pessoas que o forma e institui. Hobbes também fala do contrato que existe entre os homens e Leviatã, quando cedemos ou transferimos nosso direito de governar-nos a nós mesmos para este Deus Mortal, que assume a função de “cultivar” a todos nós.

⁴ **O objetivo desse trabalho não é o aprofundamento de** questões teórico-conceituais sobre o termo “civilização”. **A intenção é apenas de traçar um breve histórico dos sentidos que a palavra “cultura” já possuiu, sendo uma delas a ideia de que um povo civilizado seria um povo de cultura elevada, discussão essa traçada por Terry Eagleton, base fundamental para explicação do trabalho aqui proposto.**

Todavia, ao passo que a “civilização” francesa incluía tipicamente a vida política, econômica e técnica, a “cultura” germânica tinha uma referência mais estreitamente religiosa, artística e intelectual. Podia também significar o refinamento intelectual de um grupo ou indivíduo, em vez da sociedade em sua totalidade. A “civilização” minimizava as diferenças nacionais, ao passo que a “cultura” as realçava (EAGLETON, 2011, p. 20).

Para Eagleton, essa “cultura antropológica” passava a opor-se ao conceito de “civilização”, enquanto ser civilizado significava ter costumes e moral e ética “elevados”, essa outra cultura estirava-se para o lado religioso, artístico e intelectual. “Numa inversão curiosa, os selvagens agora são cultos, mas os civilizados, não” necessariamente (2011, p. 25). A perspectiva da cultura como civilização é rigorosamente discriminativa, pois coloca as sociedades em níveis diferentes, permitindo que uma superior, de “alta cultura”, possa subjugar e colonizar outra. Já a cultura como forma de vida, com esse viés antropológico, não o é (2011, p. 26-27).

Esse conceito de cultura baseado na imaterialidade abriu caminhos para que tanto a erudição quanto as artes, ou seja, as atividades intelectuais e as “supostamente mais imaginativas” (EAGLETON, 2011, p. 29) pudessem se firmar como cultura. De determinada forma, devido teórico demonstra que a cultura pode aparecer em três sentidos: o das artes, da civilidade e da vida social (2011, p. 34-35), mas que esses três diferentes sentidos não são facilmente separáveis (2011, p. 37), uma está trançada à outra, de maneira que, por exemplo, a arte “só pode florescer em uma ordem social orgânica” e que elas podem “ser o arauto de uma nova existência social” (2011, p. 40), mas lamenta que na sociedade o valor dessa arte “significa a facilidade de ser vendida” (2011, p. 41).

Além desses três sentidos, Eagleton diz que a cultura pode ser entendida ainda em três frentes que também dialogam entre si: cultura como civilidade, como identidade e como mercadoria, ou cultura pós-moderna (2011, p. 96). A cultura como identidade é aquela que construída pelo homem como forma de identificação, inclusive como Estado soberano e Nação, a qual será melhor elaborada nas próximas páginas. A cultura como civilidade é aquela que perpassa a noção de um refinamento no modo de ser e, por último, a questão comercial da cultura, quando ela torna-se um produto à venda, o que inclui as obras de arte e as produções em massa.

Uma das relações entre essas três linhas pode se dar da seguinte maneira: a alta cultura (civilidade) permite ou providencia que a cultura como mercadoria circule e tome parte na sustentação da própria ordem social, ou seja, “a cultura como espiritualidade é

corroída pela cultura como mercadoria, para dar origem à cultura como identidade” (EAGLETON, 2011, p. 106).

Para além dos sentidos e das suas relações, Eagleton considera que a palavra “cultura” sempre esteve em crise, por causa de sua dificuldade conceitual. A plasticidade (e até mesmo espiritualidade) da palavra, variando entre o material e o imaterial, pairando entre significados estéticos e antropológicos o leva a uma conclusão, que também é a tese de seu livro: é preciso ir além desses dois conceitos, pois um é debilitantemente amplo e o outro desconfortavelmente rígido (2011, p. 51), afinal a noção antropológica desse autor abrange praticamente tudo, enquanto o estético recorta e delimita o que pode ser considerado arte já que algumas ações são demasiado mundanas, enquanto outras são demasiado inespecíficas (2011, p. 53). Para exemplificar essa questão, um trecho que não deixa de ser irônico, com a fineza típica do humor britânico⁵:

Já que os ingleses fabricam canos de esgoto da mesma maneira que os japoneses, sem vestir nenhum encantador traje nacional e sem cantar baladas tradicionais animadoras durante o processo, a fabricação de canos de esgoto é excluída da categoria da cultura tanto por ser demasiadamente prosaica como por ser não específica demais [...] E se a cultura significa tudo que é humanamente construído ao invés de naturalmente dado, então isso deveria logicamente incluir a indústria assim como a mídia, formas de fazer patos de borracha assim como maneiras de fazer amor ou de se divertir (EAGLETON, 2011, p. 53).

Ora, se a cultura envolve tudo que é humano, deveria incluir a fabricação de canos de esgoto, mas essa prática não é elevada à condição de cultura, muito menos são ações que possam identificar a nacionalidade de um povo, porque ao redor de todo o mundo, nações diferentes constroem canos de esgoto ou mesmo elegantes patos de borracha de maneiras demasiadamente semelhantes. Infelizmente, nenhuma dessas duas atividades são tão significantes quanto a *polka* russa ou o frevo pernambucano, que aliás, parecem-se muito, “naquele cai e não cai”, como canta Luiz Gonzaga. O que parece importar para os homens são os significados que as práticas possuem, significados esses que são elaborados a partir dos sistemas sociais dos quais são originados. Stuart Hall (1997, p. 01) disse que os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido e que utilizam uma variedade de sistemas de significados para codificar, organizar e regular as coisas. Disse ainda que:

⁵ E a “fineza típica do humor britânico”, o *lord* inglês, é uma identidade socialmente construída e mundialmente reconhecida. Muito do humor daquele país foi construído com base nessa identidade do cavalheiro, do *gentlement*, refinado, educado, metódico, pontual e discreto.

Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação (HALL, 1997, p. 01).

Para Hall (1997, p. 10) “a cultura não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas”. Nesse sentido, e apresentando ideias de Raymond Williams, Eagleton acha interessante a perspectiva semiótica da cultura, que considera a subjetividade das práticas significativas como delimitadora de culturas, ou seja: algo é considerado cultura porque possui uma carga significativa importante para uma ou várias pessoas. Um determinado tipo de vida pode significar algo para um determinado indivíduo e definir uma cultura de vida, que pode ser comum a outras pessoas criando assim culturas de identidades coletivas (2011, p. 53–55), como por exemplo: a cultura de fãs de rock, ou a cultura das pessoas que fazem caminhada às 5 horas da tarde, ou algo mais significativo para uma nação, como a cultura do samba e do futebol. Entretanto, Eagleton não deixa a ironia de lado quando compara a existência de uma infinidade de modos de vida de culturas diferentes, como a cultura das pessoas que frequentam cafés, ou do modo de vida dos bombeiros, ou dos dançarinos de flamenco, a cultura tornou-se tão rarefeita e superespecializada que não deixa, praticamente, nada de fora (2011, p. 59) ao tempo em que continuam práticas que podem ser identificadas ao redor de todo o mundo, colocando em xeque a questão das identidades nacionais.

Utilizando Edward Saïd e essa ideia de culturas de vida, Eagleton (2011, p. 61) diz que a cultura pode ser agora um campo de batalha, uma auto expressão própria do combate político. Ele afirma que “enquanto a alta cultura é o oposto ineficaz da política [porque não representa os anseios do povo, pois transcende os assuntos cotidianos], a cultura como identidade é a continuação da política por outros meios.” (EAGLETON, 2011, p. 68) A cultura de vida pode levar a uma postura política, um engajamento coletivo, pois “se houve uma cultura de genocídio nazista, também houve uma cultura de resistência judia” (EAGLETON, 2011, p. 69). É importante enfatizar que a cultura de vida como postura política é uma percepção que deve ser lembrada nos próximos capítulos porque as ações públicas na área da cultura serão pautadas nessa relação entre Estado e essas culturas de vida

específicas, como daqueles que fazem ou admiram cartum, charge e caricatura e exigem do Governo a realização de eventos como o Salão de Humor do Piauí.

As obras de arte também podem ser entendidas como modo de vida. Eagleton (2011, p. 81) diz que “o que importa não são as obras em si, mas a maneira como são coletivamente interpretadas [...], tomadas em conjunto, elas são apresentadas como evidência da unidade atemporal do espírito humano”. Essa característica da obra de arte aproxima-se mais de uma percepção de Cultura (com “C” maiúsculo) do que dessas culturas particulares. Diz ainda que os valores da Cultura “não são aqueles de qualquer forma de vida em particular, mas simplesmente os da vida humana como tal [...] os valores da Cultura são universais e não abstratos” (EAGLETON, 2011, p. 82). A Cultura possui um sentido romântico e de eternidade. Para o autor, essa dualidade cria “guerras culturais” (título de um dos capítulos do seu livro) entre uma percepção e outra, enquanto “culturas” são coletivas e particulares a “Cultura” é universal (EAGLETON, 2011, p. 84).

Nessa questão, Eagleton (2011, p. 84) acrescenta um elemento: para ele, enquanto as culturas agregam modos de vida grupais que segregam as pessoas em identidades, a Cultura procura a relação direta entre individual e universal, o espírito humano. E aqui, ele retoma o caso da obra de arte, interrogando: “o que mais é o cânone artístico senão uma coleção de obras irredutivelmente individuais que revelam, na sua própria unicidade, o espírito comum da humanidade?” (2011, p. 85). E nesse ponto a cultura como arte é elevada à condição de Arte (com “A”), gerando e desenvolvendo no seu âmago a própria significação do que é “ser humano”, a formação do espírito.

Ainda nessa percepção da cultura como modo de vida, Eagleton aborda uma ideia interessante no que diz respeito à relação com o outro: em que o homem sempre é constituído como o padrão, portanto, não a sociedade brasileira, de forma geral não seria absolutamente uma “cultura”, os outros é que seriam culturas, “em toda a sua encantadora e alarmante unicidade” (EAGLETON, 2011, p. 71). O “outro” é que é o diferente e nesse contraste é que tem como se identificar.

Segundo Homi K. Bhabha (2013), no livro “O Local da Cultura”, após a segunda grande guerra, as populações do mundo intensificaram as correntes de migrantes e refugiados. Sua pesquisa preocupou-se em entender esse mundo que desloca a questão da cultura para uma época em que populações diversas estariam nesse constante movimento, redefinindo limites fronteiriços em níveis mais psicológicos, sociais e culturais do que meramente geográficos. Então, esses homens fronteiriços levam consigo uma bagagem material e imaterial e traduzem-se na relação da diferença com o *outro*, o nativo.

“Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*” (HEIDEGGER apud BHABHA, 2013, p. 19, grifo do autor). É com essa citação que Bhabha inicia a introdução de seu livro. Ele explica que as fronteiras são lugares de articulação de diferenças que dão início a novos signos de identidade. É na relação fronteira entre o *eu* e o *outro* que as diferenças entre os homens se revelam e nessa articulação existe uma troca que recria outros homens de si mesmos. Essa articulação acontece no *entre-lugar*.

Esse encontro de partes é um espaço intervalar, de fronteira entre diferentes culturas. A simples existência desse tipo de espaço faz dos indivíduos seres múltiplos, diferentes das construções herméticas e homogêneas construídas pelas identidades nacionais, por exemplo. As grandes narrativas estatais constituem o povo “em objetos históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída *no passado*” (BHABHA, 2013, p. 237). Para essas narrativas pedagógicas, o conceito de *muitos como um* baseia-se na teoria que “trata gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam experiências coletivas unitárias” (BHABHA, 2013, p. 232). O que precisamos imediatamente perceber aqui é a sutileza dessas fronteiras que nos definem como seres plurais, diversamente dessa estratificação fixa e hierárquica que nos mutila em blocos de comportamentos culturais isolados (como são os Estados-Nações ou os grupos constituídos pelos modos de vida culturais de que nos fala Eagleton), para isso, Bhabha cita René Green e seu exemplo do sótão, do poço e da escada: “para fazer associações entre certas divisões binárias como superior e inferior, céu e inferno. O poço da escada tornou-se um espaço liminar, uma passagem entre as áreas superior e inferior” (2013, p. 23). Bhabha explica:

O poço da escada como espaço liminar, situado no meio das designações de identidade, transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior e inferior, negro e branco. O ir e vir do poço da escada, o movimento temporal e a passagem que ele propicia, evita que as identidades a cada extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais. Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta (2013, p. 23).

Os indivíduos se tornam então seres híbridos e nessa condição implode-se qualquer conceito de identidade nacional cristalizada. Os homens são heterogêneos, precisam perceber o outro de si mesmos para se tornar ainda intrauterinamente, quando se dão nome e cor do enxoval. Precisa-se perceber o hibridismo cultural quando rezamos pra Jesus e para Todos os

Santos ou quando comemos a comida típica de um país estrangeiro no restaurante da esquina. E tudo isso é reforçado no mundo pós-colonial, pois foi essa condição que mais propiciou as características de fluidez e transitoriedade moderna.

Articulando o que foi aqui dito por Eagleton e Bhabha, pode-se compreender que uma cultura, ou um Estado, identifica-se pelo reconhecimento do outro. As grandes narrativas estatais são também as histórias culturais de povos que orbitam uma identidade que foi artificialmente construída: o homem que cultiva o Estado-Nação, colocando no termo etimológico da palavra. A questão fica mais clara quando lemos Teresinha Queiroz:

A cultura de um país é o seu modo de ser, de se fazer, de se reconhecer e dar significado à experiências, tanto as individuais quanto as coletivas. A cultura é a expressão do mais profundo do ser da nação e ela não se enraíza e nem se constrói negando sua face real, no seu espelho e no espelho do outro. Mesmo porque na construção cultural o movimento não se concretiza do si para o si, mas do si para o outro e para os outros, inclusive para as diferentes nações. Não somos apenas o que pensamos ser, mas igualmente aquilo que nos é conferido pelo olhar diverso, no caso, das outras culturas (QUEIROZ, 2001, p. 310).

Para que fique mais evidente, a cultura de um país construída na relação entre culturas individuais e políticas de Estado é fundamental aprofundar um pouco mais sobre construção de culturas nacionais e identidade cultural, para isso, lança-se mão de Stuart Hall (2003, p. 48-49), dizendo que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser 'inglês' devido ao modo como a 'inglesidade' veio a ser representada”. Ou seja, o valor de uma representação é algo construído a partir de um discurso e esse discurso estabelece-se de várias formas a partir de uma relação de poder cultural, nas palavras de Teresinha Queiroz, “que nos é conferido pelo olhar diverso”, seja através das grandes narrativas nacionais consolidadas por uma história ou por uma arte que se agarra com força às origens das coisas e à continuidade atemporal da tradição (HALL, 2003, p. 52–53). Hall continua, dizendo que não importa o quão diferente e híbrido possa ser um país, pois “uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural?” (2003, p. 59).

A pergunta de Stuart Hall é daquelas que não quer calar. Afinal, precisamos subordinar uma cultura em diferença à outra, porque esta teve mais força para cristalizar-se

como identidade nacional? Definir uma identidade não estaria apenas reforçando uma hegemonia cultural em relação à outra? Abusando de Hall, ele ainda afirma que:

...a cultura “britânica” não consiste de uma parceria igual entre as culturas componentes do Reino Unido, mas da hegemonia efetiva da cultura “inglesa”, localizada no sul, que se representa a si própria como a cultura britânica essencial, por cima das culturas escocesas, galesas e irlandesas e, na verdade, por cima de outras culturas regionais (2003, p. 60).

Ora, imagine que Hall está falando, essencialmente, de uma ilha (que é a Inglaterra) e de todas essas influencias regionais! Avalia-se isso aqui no Brasil, um país imenso, com tantas culturas diferentes que poderiam formar, cada uma, suas próprias nações. Então, como determinar uma cultura brasileira? Felizmente, essa não é uma questão que se pretende resolver aqui, pois essa explanação apenas evidencia a cultura como fator preponderante nesse cenário das políticas estatais que possibilitam a construção discursiva de uma Nação “coesa”. Tendo ciência dessa importância, pode-se compreender melhor como os governos criam políticas públicas para a cultura, o que será abordado ao longo dessa pesquisa.

Entretanto, o termo “hegemonia” pode levar a algumas dúvidas conceituais e é importante localizá-las quanto a isso antes de ir adiante. Parte-se do entendimento que tirou-se um ser com a leitura da Dr. Ana Regina Rêgo, para quem a elaboração de políticas públicas culturais sejam construídas a partir de um consenso entre identidades antagônicas: O consenso é uma hegemonia que se faz pela força de quem fala, “quando a cultura dominante se utiliza de inúmeros meios, como a religião, a educação, a filosofia, a comunicação e a própria arte, para comunicar seus conceitos, ao ponto de serem aceitos por todos os grupos sociais de forma pacífica” (GRAMSCI apud RÊGO, 2013, p. 83). Não existe no Brasil uma cultura uniforme, pois o povo é muitos e distintos. Entretanto, a cultura “branca” sempre foi hegemônica no país, mesmo com a presença da diferença a partir de um processo de hibridização (RÊGO, 2013, p. 51), o que será melhor abordado com o estudo das políticas públicas culturais no próximo tópico.

Retornando à questão sobre Estado e cultura, Eagleton (2011, p. 88) discorre acerca de políticas e do Estado-Nação, “já que a principal forma política da modernidade é ela mesma uma negociação difícil entre o individual e o universal”. Para que a política possa criar o Estado é preciso constituir uma unidade que se dá através de uma negociação entre política e cultura, “se a política é o que unifica, cultura é o que diferencia” (2011, p. 89). O Estado-Nação é então aquela tentativa romântica de criar uma identidade universal de um

determinado povo para os outros, ou seja, de um país para o restante do mundo. É importante para o Estado criar uma identidade étnica a partir de um princípio unificador e segregador ao mesmo tempo e “é essa pressuposição [...] que contribuiu para causar tanta destruição no mundo moderno, quando diferentes grupos nacionais disputam a soberania do mesmo pedaço do território” (2011, p. 90).

Nessa tentativa de equilíbrio entre Estado e Nação, política e cultura, quem acaba perdendo é a cultura, submissa às vontades do Estado, primeiro porque nem sempre o Estado se reprime pelos limites esmaecidos das fronteiras culturais e contornos de uma etnicidade, e segundo porque o Estado “pode representar a unicidade de uma cultura somente reprimindo suas contradições internas” (EAGLETON, 2011, p. 91). Com essa pretensão de unidade, a ideia de Estado-Nação é pautada muito mais pela “Cultura” do que pela “cultura”.

O que acontece nos dias de hoje é que as identidades culturais, as minorias ou particularidades, tornaram-se tão fortes que estão minando a Cultura do Estado-Nação, “o mito romântico-nacionalista da unidade de cultura e política [...] não consegue facilmente sobreviver à emergência do multiculturalismo” (EAGLETON, 2011, p. 94), que não se limita apenas aos negros, aos homossexuais, ou outras minorias. Colocam-se no tabuleiro todos esses modos de vida ou grupos culturais que formam esse multiculturalismo e que normalmente não estão contemplados, nem como identidade nacional, muito menos como alvo das políticas públicas culturais da nação. Ora, se a pesquisa é sobre o Salão de Humor do Piauí (SHP), procura abordar como esse grupo de pessoas, essa categoria, que fazem as charges, cartuns, caricaturas e eventos culturais nessa área são contemplados pelas políticas públicas de cultura do Estado e de que forma a cultura de vida desses artistas e produtores se coloca diante da Cultura nacional.

Nos termos propostos por Terry Eagleton e Stuart Hall, para além do sentido estético e do antropológico, e para efeito deste estudo, o conceito de cultura trabalhado será construído a partir das relações de significância que as pessoas dão aos objetos e às práticas. Mais especificamente, como o governo do Estado dá significado ao Salão de Humor do Piauí e aos artistas gráficos e produtores culturais envolvidos nesse evento no âmbito das ações públicas, ou seja, como (e se) o Governo cria ou estimula um significado cultural e identitário a partir de políticas públicas para a população, afinal o Estado é uma comunidade simbólica, tomando o Salão de Humor do Piauí como elemento significante, em outros termos uma forma de identificar se existe (ou existiu) o real interesse do governo em estimular o processo cultural referente a devido evento.

1.2. Definição de política pública.

Antes de qualquer incursão histórica, necessária para situar o objeto de estudo no tempo, é importante esclarecer o que define “política pública”. Para isso, em um país democrático como o Brasil, é preciso que primeiro se entenda como funciona essa democracia. A Dr.^a Ana Regina Rêgo nos diz o seguinte:

[...] a democracia existe quando Estado e vida privada estão nitidamente separados por leis e por instituições políticas que garantam estas leis. A democracia se concretiza através da mediação negocial entre o Estado e os atores sociais. É, portanto, necessário que sejam garantidos “os direitos fundamentais dos indivíduos, é preciso também que estes se sintam cidadãos e participem da construção da vida coletiva” (TOURAINÉ apud RÊGO, 2013, p. 78).

É prática do cotidiano democrático que os poderes e deveres públicos e privados estejam bem definidos para que cada um possa fazer sua parte na construção dessa vida coletiva, para que tanto o Estado, como as instituições privadas e os próprios cidadãos, consigam construir uma sociedade melhor. Garantir os direitos fundamentais: educação, saúde, alimentação, dentre outros, é a primeira iniciativa, e em conjunto Estado, redes privadas e atores sociais diversos devem entrar num acordo, preferencialmente, concordar com os mesmos fins, para dar continuidade à proposta de cidadania, ou seja, formação da consciência cultural mediante o processo de atuação do cidadão, como supracitado.

Dessa forma, a constituição de uma sociedade vem a ser o principal elemento na formação do Estado moderno. Ela não mais se constitui em um organismo ou uma ordem, mas passa a ser constituída por agentes sociais que se definem conforme sua cultura e seus valores, assumindo diversos papéis; ou, ainda, através de suas relações que podem ser de “conflito, cooperação ou compromisso com outros atores sociais” (TOURAINÉ, 1994, p. 41-42). Para esse autor, nesse contexto, a democracia não seria a criação política da sociedade, mas o meio que possibilita que um maior número de cidadãos atue como agentes sociais (RÊGO, 2013, p. 77).

É preciso, pois que existam agentes sociais num país democrático, e é nessa negociação envolvendo os interesses individuais e coletivos desses agentes, privados e públicos, que se constroem as políticas públicas, que em um primeiro entendimento, são formas de “proporcionar à população a vivência de seus direitos básicos” (RÊGO, 2013, p. 78-79) para a constituição de uma sociedade. E quais são esses direitos básicos? Para Anita Simis:

Primeiramente é preciso ter em conta que a cultura é um direito [...] Os direitos sociais são aqueles que dizem respeito a um mínimo de bem-estar econômico, de participação, de ser e viver na plenitude a civilização, direitos cuja conquista se deu a partir do século XX e que se preocupam mais com a igualdade do que com a liberdade. Mas, para concretizá-los é preciso admitir um grau maior de intervenção do Estado na vida dos cidadãos por meio dos mais variados mecanismos e instituições que assegurem sua implantação e observância. É o caso da educação, da saúde e da moradia hoje direitos a que todo cidadão deve ter acesso, direitos garantidos pela Constituição da maioria dos países modernos. Sendo direitos do cidadão são também um dever do Estado que, por sua vez, deve promover o acesso a todos e gratuitamente (SIMIS, 2007, p. 134).

Em um país democrático, cultura é um direito do cidadão e também um dever do Estado promover seu acesso gratuitamente. Pode-se compreender que as políticas públicas são as formas, os meios e os caminhos que os governos constroem para tentar garantir ou oferecer esses direitos essenciais aos cidadãos além da cultura, direitos como: a educação, saúde, moradia e vários outros. Para Rêgo (2013, p. 87), a política pública cultural “é um composto de ferramentas legais através das quais se distribuem direitos garantidos pela lei, visando atender às demandas sociais e culturais da população” tendo como objetivo principal a criação de espaços e equipamentos culturais de acesso fácil ou gratuito e como objetivo secundário o crescimento do consumo de bens culturais (RÊGO, 2013, p. 90).

Para Isaura Botelho é importante pensar a política pública como uma prática de resolução de problemas sociais:

Considerando que uma política pública se formula a partir de um diagnóstico de uma realidade, o que permite a identificação de seus problemas e necessidades. Tendo como meta a solução destes problemas e o desenvolvimento do setor sobre o qual se deseja atuar cabe então o planejamento das etapas que permitirão que a intervenção seja eficaz, no sentido de alterar o quadro atual (BOTELHO, 2007, p. 112).

Uma política pública vai muito além das simples ações de governo, é preciso, antes de tudo, para que essa política se constitua, que essas ações sejam criadas a partir de um diagnóstico de determinada situação que precisa ser corrigida ou melhorada. Depois, essas ações precisam ser pensadas e articuladas de modo que alcancem metas previamente estabelecidas. Só assim é possível mudar um cenário, quando necessário, e apenas dessa forma, pode-se falar em ações públicas como integrante de uma política.

1.3. Políticas públicas culturais no Brasil: um breve histórico⁶

1.3.1. Políticas culturais no Século XIX

Como foi explicitado no primeiro tópico desse capítulo, Estado e Cultura estão intimamente ligados desde o princípio, quando as nações são construídas e governadas a partir de discursos identitários e simbólicos e práticas significantes. Entretanto, a cultura como política de um governo precisa ser entendida de outra forma, em outro nível... Lia Calabre fala sobre o início dessas políticas culturais e sobre a lógica de sua elaboração:

A relação entre o Estado e a cultura é milenar, entretanto é contemporâneo o olhar do Estado sobre a cultura como uma área que deva ser tratada sob a ótica das políticas públicas. As políticas culturais, dentro da esfera pública, devem obedecer a mesma lógica de elaboração que rege o conjunto das políticas públicas. Estas, de maneira sintética, podem ser definidas como resultado das atividades políticas – que envolvem diferentes agentes e, assim, necessitam de alocação de recursos de natureza diversa, e possuem caráter normativo e ordenador (CALABRE, 2009, p. 9).

A história sobre as práticas de políticas públicas culturais do Brasil, não se deve começar de outra forma senão dizendo que não é encontrado na história do Brasil Colonial nenhum exemplo de ação portuguesa que se assemelhasse a um conjunto de políticas públicas de natureza cultural, entretanto, a partir de 1808, as coisas, timidamente, começariam a mudar. Ana Regina Rêgo acredita que no Brasil, algumas ações da corte portuguesa no século XIX podem ser consideradas de fomento à cultura:

Ao longo dos anos de dominação portuguesa, o Brasil praticamente não foi alvo de ações de fomento na área cultural. Durante o período em que D. João VI esteve no país, esta situação seria modificada, não para que o nosso povo tivesse acesso a bens culturais, mas para que a corte portuguesa pudesse alojar as obras que vieram de Portugal em janeiro de 1808, como também apreciá-las, tendo em vista proporcionar aos portugueses exilados e à família real, uma vida um pouco parecida com a que levavam em Lisboa. Artistas plásticos foram chamados ao país para retratar a vida dos nobres, mas também a vida brasileira: o povo, escravos, ruas, florestas, cidades. (RÊGO, 2013, p. 103-104).

⁶ As informações contidas neste tópico, referentes a um breve histórico das políticas públicas culturais no Brasil, são pontuais e elaboradas a partir de uma perspectiva introdutória ao assunto. Para maior aprofundamento, sugerimos a leitura da própria constituição do IHGB, do livro BOMENY, Helena. Constelação Capanema: Intelectuais e política. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 2001 e ainda o SILVA. Vanderli Maria da. A Construção da Política Cultural no Regime Militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: São Paulo, 2001.

É nesse período que são criados o Jardim Botânico, o Museu de Belas Artes e a Biblioteca Nacional (na época chamada de Biblioteca Real). Durante o governo de D. Pedro II é ainda criado o IHGB, com a função de mapear a geografia e a história brasileira, com o objetivo de criar a identidade da nossa nação, além de ser desenvolvida uma “tímida política de fomento aos artistas brasileiros” (RÊGO, 2013, p. 104), que ganhavam bolsas e eram enviados à Europa para “entrar em contato com novas escolas e novas formas de composição plástica” (RÊGO, 2013, p. 104). Entretanto, Lia Calabre acredita que mesmo com essas ações no século XIX, o que se verificavam eram apenas relações entre Estado e Cultura, gerando atos isolados e que a verdadeira institucionalização da política cultural é uma característica dos tempos atuais, principalmente, no mundo pós-segunda guerra (BOLÁN apud CALABRE, 2007, p. 155).

Apesar dessa “postura, por vezes, ilustrada e de mecenas que assume o imperador Pedro II, é demasiado caracterizar tal atitude como sendo inauguradora da política cultural da nação” (RUBIM, 2007, p. 12). Se for considerado que uma política pública prevê intervenções conjuntas e sistemáticas, atores coletivos e metas, não podemos pensar a inauguração das políticas culturais nacionais no Segundo Império, muito menos no Brasil Colônia ou mesmo na chamada República Velha, afinal, durante o período colonial sequer havia permissão de instalação de imprensas e havia censura e uma imposição da cultura branca em detrimento das experiências nativas e orientais, e durante a República Velha apenas algumas ações pontuais na área de patrimônio foram realizados, mas nada que pudesse ser considerado como uma efetiva política cultural (RUBIM, 2007, p. 13-14).

Mesmo compreendendo o que Rubim e os outros autores abordam neste tópico como ausência de uma efetiva política cultural no Brasil oitocentista, entendemos que é no século XIX, principalmente com a criação do IHGB, em que se começa a pensar na construção de uma identidade nacional como política pública. É quando começam a se delinear o que significaria ser brasileiro, e, neste ponto, é importante retomarmos o conceito de hegemonia trabalhado antes. Para Ana Regina Rêgo, a hegemonia da cultura branca no Brasil:

[...] é fruto de um longo processo de colonização que, em face de uma grande influência portuguesa na definição do Direito, na composição da burocracia estatal e na cultura da herança de privilégios familiares, forjou no país falsas situações de *status* social superior. Essa realidade fez com que as classes sociais que primeiro se beneficiaram dos favores estatais se proclamassem superiores e dominantes, usando muitas vezes a cultura como diferencial (RÊGO, 2013, p. 103).

Entendemos que, com o império de Dom Pedro II, o início dessa construção da identidade brasileira é forjado como herança de todo o passado colonial que prefigurou o Brasil. A hegemonia da cultura branca e a consequente construção de uma tradição cultural em detrimento de outras expressões e identidades nacionais é explicitado ao longo desse e do próximo capítulo.

Para continuar nesse *tour* na história das políticas públicas culturais brasileira, e para não se prolongar desnecessariamente nesse tópico é tomado como foco o recorte de Isaura Botelho:

Privilegio neste texto a abordagem de três momentos importantes na história das políticas culturais no Brasil a partir dos preceitos que estavam por trás destas políticas. São três brasis diferentes (anos 1930, 1970 e 2000), porém a linha de continuidade se faz pela presença de pressupostos conceituais que contribuíram para a relevância das políticas implementadas em cada uma dessas épocas, relevância que continuam tendo quando se pensa na institucionalização deste campo no Brasil (BOTELHO, 2007, p. 109).

Para Botelho, são esses três momentos da nossa história que deram consistência às políticas culturais engendradas em nível federal, foram momentos cruciais, em que as políticas se construíram em torno da incorporação de uma dimensão antropológica (BOTELHO, 2007, p. 110). Entretanto, os períodos intervalares têm suas particularidades e são relevantes justamente por se apresentarem como um contraponto dessa consistência e continuidade citada por devido autora. Vale lembrar também que as experiências das políticas públicas não se enclausuram tão simplesmente dentro de uma década isolada e o que Isaura Botelho determinou como políticas dos anos 1930, estendem-se pelo menos até o final do governo Vargas, que os anos 1970 compreendem os anos do governo militar e que os anos 2000, estende-se até os governos de Lula e Dilma, portanto, devido recorte é apenas para efeito estrutural.

1.3.2. Anos 1930: Vargas, Capanema e Mário de Andrade

Ações culturais de ordem pública no Brasil só ganharam destaque, ao ponto de poderem ser consideradas uma política sistematizada, a partir da década de 1930, durante o governo Vargas, o ministério de Gustavo Capanema e a secretaria de Mário de Andrade, que inauguraram essa prática em nosso país.

Se umas das características do governo de D. Pedro II foi esse objetivo de criar um espírito nacional através do IHGB, Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que coordenava toda a propaganda e o turismo do país, além de censurar e regular a imprensa, o teatro, a literatura e o cinema, e ainda promovia as artes, o esporte e as festas cívicas e populares (RÊGO, 2013, p. 104) e usando a comunicação de massa, tendo o rádio e as artes censuradas como ferramentas, para propagar sua política de unidade brasileira, “[...] foi, portanto, neste contexto que a construção de uma identidade nacional no Brasil se forjou a partir de um discurso hegemônico que foi, consensualmente ou não, imposto à nação” (RÊGO, 2013, p.105). Nesse sentido, uma política cultural e eficazmente implantada a partir do interesse de um governo que “[...] soube incorporar e se apropriar dos valores e desejos das classes trabalhadoras” (RÊGO, 2013, p.105). Não é, entretanto, objetivo da pesquisa científica em destaque avaliar criticamente os meios, métodos e objetivos desse governo. Cabe a cada um compreender, que uma política cultural foi estrategicamente elaborada como nunca antes na história deste país, colhendo frutos positivos diante dos objetivos do Estado e dos desejos da população:

Pela primeira vez, o Estado nacional realizava um conjunto de intervenções na área da cultura, que articulava uma atuação “negativa” – opressão, repressão e censura próprias de qualquer ditadura (OLIVEIRA, VELLOSO e GOMES, 1982; VELLOSO, 1987 e GARCIA, 1982) – com outra “afirmativa”, através de formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de cultura. O poderoso Departamento de Informação e Propaganda (DIP) é uma instituição singular nesta política cultural, pois conjuga como ninguém a face “negativa” (censura, etc.) e a “afirmativa” (produção de materiais em diferentes registros), buscando, simultaneamente, reprimir e cooptar o meio cultural, seus intelectuais, artistas e criadores (RUBIM, 2007, p. 16)

É curioso notar que, durante o governo Vargas, as ações mais especificamente voltadas para a área da arte/cultura estavam organizadas dentro da pasta do Ministério da Educação e da Saúde (MES), pois não havia ainda uma área específica para a cultura, não existia um Ministério da Cultura ou sequer uma Secretaria que cuidasse do assunto. Mesmo concorrendo com duas áreas muito pesadas da burocracia Estatal, a Saúde e a Educação, o ministro Gustavo Capanema, à frente da gestão do MES de 1934 até 1945, conseguiu disponibilizar esforços e recursos, construindo um processo de institucionalização do campo da cultura: é criado a Universidade do Brasil, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional do Teatro (SNT),

o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Conselho Nacional de Cultura (RÊGO, 2013, p. 105).

Neste período foram criados vários museus nacionais – Museu Nacional de Belas Artes, Museu Imperial, Museu da Inconfidência – e, no âmbito do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), inúmeros museus regionais e casas históricas. Capanema fez, inclusive incursões em áreas como o artesanato e a questão indígena. Terminada sua gestão, estava esboçado o desenho básico da organização institucional da cultura no Estado brasileiro e plantado o embrião do que, em 1981, veio a se constituir na Secretaria de Cultura do MEC e, em 1985, no Ministério da Cultura (LONDRES apud CALABRE, 2009, p. 16).

A gestão de Capanema foi, então, fundamental para a criação e o desenvolvimento da máquina administrativa necessária para a realização das políticas públicas culturais como as conhecemos hoje. Mas, simultaneamente a tudo isso, é importante lembrar-se da gestão de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura de São Paulo.

Pode parecer surpreendente que uma experiência municipal seja reivindicada em um panorama histórico acerca das políticas culturais nacionais. Acontece que ela, por suas práticas e ideários, transcende em muito as fronteiras paulistanas. Não por acaso este é um dos episódios mais estudados das políticas culturais no Brasil [...] Sem pretender esgotar suas contribuições, pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; 3. propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (modos de vida e de produção, valores sociais, histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças etc.) (RUBIM, 2007, p. 15).

Mário de Andrade foi uma das pessoas mais importantes do movimento modernista brasileiro (CALABRE, 2009, p. 18), foi poeta, romancista, crítico de arte, folclorista, professor universitário, entre tantas outras funções e habilidades que construíram sua múltipla identidade e aptidões. Imbuído de toda essa habilidade e reconhecimento, Mário de Andrade iniciou seu trabalho à frente do departamento municipal de cultura municipal de São Paulo e criou um plano que ultrapassava as fronteiras daquela cidade, “a experiência paulista era um ensaio para o futuro Instituto Brasileiro de Cultura. Antes de tudo, deveria ser criado o Instituto Paulista de Cultura [...] O projeto seria desdobrado, resultando na criação de vários

institutos estaduais” (CALABRE, 2009, p. 19), responsáveis pela realização de conferências, cursos, concertos etc.

O poeta manteve seu cargo no Departamento de Cultura de São Paulo até 1938, entregando-o pouco depois da instalação do Estado Novo, em novembro de 1937, mas antes de sair, enviou uma Missão de Pesquisa Folclórica para fora de São Paulo, coletando objetos e registros sonoros, passando pelo Ceará, Piauí, Maranhão, Pernambuco, Paraíba e Pará, demonstrando a intenção nacional de seu plano de cultura (CALABRE, 2009, p. 20), como se pode observar na citação de Isaura Botelho:

A ambição do projeto do departamento pode ter como pano de fundo, além da visão de MA [Mário de Andrade] o fato de ele ter sido pensado desde seu início, como o germe de um Instituto Paulista de Cultura (com jurisdição sobre todo o estado), e que previa ainda a expansão de sua experiência para todo o território nacional, no caso da chegada do então governador de São Paulo, Armando Sales de Oliveira, à presidência da república, o que era dado como certo. Neste caso, seria criado o Instituto Brasileiro de Cultura. Poderíamos ver como sinal desta “predestinação” o olhar sobre o país como um todo, como testemunha o escopo das pesquisas de caráter etnográfico – contando com a colaboração de Claude e Dina Lévi-Strauss, por exemplo –, não se restringindo à cidade ou ao Estado de São Paulo. A questão era conhecer o Brasil, descrevê-lo, descortinar a autêntica tradição brasileira (BOTELHO, 2007, p. 113).

Já em 1936, as ideias modernistas e nacionalistas de Mário de Andrade, à frente do departamento municipal de cultura, provaram que poderiam ser absorvidas pelo governo Vargas, e, de certa forma, assim o foram. Gustavo Capanema encomendou que ele elaborasse o anteprojeto da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

O anteprojeto foi elaborado, o SPHAN foi criado, mas as ideias de Mário não foram plenamente aceitas (RUBIM, 2007, p. 17) porque sua compreensão de cultura estendia-se até às práticas populares, além do recorte da elite e dos intelectuais, e sua concepção de que a identidade do Brasil na verdade era construída por vários *brasis*. “A pluralidade da cultura brasileira identificada por Mário ia de encontro ao projeto de unidade nacional do governo [getulista], ou seja, não contribuía com o projeto de construção de uma cultura nacional oficial” (LONDRES apud CALABRE, 2009, p. 22), que ainda manteve um discurso de arte erudita superior e de uma identidade brasileira forte e unida.

Seu anteprojeto é “reconhecidamente inovador para a época, antecipando preocupações que só mais tarde foram incorporadas por instrumentos internacionais como a Carta de Veneza de 1964” (BOTELHO, 2007, p. 116). Entretanto, o SPHAN implementado por Vargas e Capanema fugia significativamente da natureza proposta por Mário de Andrade:

O Serviço, depois Instituto ou Secretaria, opta pela preservação do patrimônio de pedra e cal, de cultura branca, de estética barroca e teor monumental. Em geral: igrejas católicas, fortes e palácios do período colonial [...] A opção elitista, com forte viés classista; a não interação com as comunidades e públicos interessados nos sítios patrimoniais preservados e mesmo o imobilismo, advindo desta estabilidade, impediram o SPHAN de acompanhar os desenvolvimentos contemporâneos na área de patrimônio e o colocaram como alvo de severas críticas (MICELI, 2001 e GONÇALVES, 1996). A gestão inauguradora de Vargas/Capanema cria uma outra e difícil tradição no país: a forte relação entre governos autoritários e políticas culturais (RUBIM, 2007, p. 17-18).

O SPHAN concentrou-se “em salvar do abandono os exemplares arquitetônicos considerados de valor estético significativo para uma história das formas e dos estilos da classe dirigente brasileira” (MICELI apud BOTELHO, 2007, p. 117), ou seja, o anteprojeto de Mário de Andrade “foi abandonado naquilo que trazia de mais desafiador e avançado para seu tempo: a memória dos grupos populares, das etnias que compõem a brasilidade, da diversidade dos saberes e fazeres do país. Permaneceu, no entanto, como um norte a ser citado e perseguido” (BOTELHO, 2007, p. 117).

Apesar de Mário de Andrade ter construído uma política que valorizava e prevalecia a visão de que tudo era arte, em contraponto à perspectiva antropológica de que cultura é tudo (BOTELHO, 2007, p. 120), o poeta teve o brilhantismo de colocar-se à frente do seu tempo, acreditando na pluralidade cultural da identidade brasileira e na força da arte das expressões populares, política que seria retomada pelo Governo Nacional apenas décadas depois, nos anos 1980, na figura de Aloísio Magalhães, com sua “visão renovada da questão patrimonial [...]”; sua concepção “antropológica” de cultura; sua atenção com o saber popular, o artesanato e as tecnologias tradicionais” (MAGALHÃES apud RUBIM, 2007, p. 22), provando que, embora Mário de Andrade não tenha sido um gestor de política do governo federal, mas sim um colaborador, “ele estabeleceu as bases de uma matriz que vai sendo reapropriada, relida e adaptada ao longo do tempo pela sensibilidade de gestores que estiveram à frente do setor cultural em nível nacional” (BOTELHO, 2007, p. 112).

1.3.3. Anos 1970 e 1980: O Governo Militar

Para Lia Calabre, o período que abrange do final do governo Vargas (1945) até o início do governo militar (1964) foi marcado pela fraca presença do Estado no campo da Cultura e que a maior parte das ações realizadas se restringia a regulamentar e dar

continuidade às instituições que foram criadas no período anterior (2009, p.45). Pode-se destacar, nesse intervalo, o incentivo à arquitetura moderna durante os governos JK e a criação do Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1953, muito mais pelo fortalecimento da área da Saúde, que ganhou um ministério próprio, extinguindo o MES (Ministério da Educação e Saúde) do que por outros méritos do setor cultural (CALABRE, 2009, p 54).

Essas décadas que antecedem o regime militar são caracterizadas também pelo fortalecimento do setor industrial e, conseqüentemente, do desenvolvimento do mercado de consumo para produtos artístico-culturais (CALABRE, 2009, p. 45): considere a popularização do rádio, da TV, da indústria fonográfica, gráfica e editorial, incluindo o grande consumo de histórias em quadrinhos. Considere também a consolidação do cinema como bem de consumo, principalmente, com as produções norte-americanas (CALABRE, 2009, p. 46) e da brasileira Vera Cruz. De fato, destacou-se, nesse período, a iniciativa privada:

Nessa época de empresários empreendedores, inclusive no campo da cultura, destacou-se Assis Chateaubriand, dono do grupo Diários Associados, de uma cadeia de emissoras de rádio, criador do Museu de Arte de São Paulo e fundador, em 1950, da primeira emissora de TV do país: a Tupi, em São Paulo. (CALABRE, 2009, p. 46)

Portanto, o que interessa a nós é entender quando o Estado retoma a cultura como parte de um projeto de política pública, e somente com a instauração do regime militar é que o governo retoma atividades que contribuem para o desenvolvimento da estrutura e institucionalização do setor, bem como a política de elaboração e incentivo de uma cultura nacional.

A década de 1970 foi o segundo momento importante do ponto de vista da organização institucional no Brasil, quando houve uma grande reformulação do quadro existente até então e, mais uma vez, instituições foram criadas para atender às novas necessidades do período. (...) Em 1975, o então existente Conselho Federal de Cultura sistematiza uma política cultural em nível federal, o documento Política Nacional de Cultura (PNC), incluindo, pela primeira vez, a cultura dentre suas metas políticas (BOTELHO, 2007, p. 118).

Em 1938 foi criado o Conselho Nacional Cultura, durante o governo Vargas. Em 1961, durante o governo Jânio Quadros é criado outro Conselho Nacional de Cultura, desvinculado do Ministério de Educação e Cultura e diretamente subordinado à Presidência da República, entretanto, esses Conselhos não tinham efetiva atuação nacional e limitavam-se

a ações pontuais, de pouca abrangência (CALABRE, 2009, p. 68). Durante o governo militar é criado o Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966, composto por 24 membros, todos intelectuais de grande projeção e reconhecimento, como Burtle Marx, Rachel de Queiroz, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna (CALABRE, 2009, p. 69).

Algumas das funções do CFC eram: 1) formular a política cultural nacional; 2) articular-se com órgãos estaduais e federais procurando a coordenação e execução de programas culturais; 3) apoiar o processo de institucionalização do campo da cultura; 4) cooperar na defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, e 5) estimular o desenvolvimento dos Conselhos Estaduais de Cultura (CALABRE, 2009, p. 69-70). Em fevereiro de 1968 foi convocada a Primeira Reunião Nacional dos Conselhos de Cultura, da qual participaram todos os Estados do país (a maioria deles ainda estava instalando seu Conselho), o que significou o primeiro passo para a construção de um Sistema Nacional de Cultura (CALABRE, 2009, p. 70).

Em julho de 1970 é criado o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), até então toda a estrutura do MEC era voltada para a área da educação e não possuía sequer uma secretaria de cultura – ações culturais eram tratadas como assuntos extraescolares (CALABRE, 2009, p. 76). Nesse período foi criado a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional do Direito Autoral (CNDA) e o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e o Serviço Nacional de Teatro foi ampliado, ou seja, “tinha-se ali, na verdade, a estrutura que veio redundar na criação do Ministério da Cultura em 1985” (BOTELHO, 2007, p. 118-119).

Desse período do regime militar, até meados da década de 1980, uma figura que precisa ser lembrada é Aloísio Magalhães:

Detenho-me aqui na figura mais proeminente do período, Aloísio Magalhães, que embora dando continuidade ao que vinha sendo desenvolvido na gestão anterior à sua, soube articular politicamente o setor de forma inovadora e dar-lhe visibilidade, inclusive na mídia, de uma maneira não vista até então. Grande estrategista, Aloísio estabeleceu novos parâmetros de atuação, reestruturando, inclusive, a área federal refazendo os elos com o projeto de Gustavo Capanema. Por isso mesmo, qualquer discussão sobre a política cultural e redesenho institucional, não só do final dos anos 70 e início dos 80, como também hoje, passa obrigatoriamente pela figura de Aloísio Magalhães e de suas características pessoais (BOTELHO, 2007, p. 119).

Aloísio detêm uma compreensão mais ampla de cultura, retomando a política cultural dos anos 1930, relendo o anteprojeto de Mário de Andrade e ampliando seus conceitos a

níveis antropológicos, onde tudo é cultura. Sua visão contribuiu para que pudesse articular vários setores da gestão pública que, *a priori*, não investiam em projetos do MEC, o que aumentou significativamente os investimentos dessa área (BOTELHO, 2007, p. 120), como: Ministério da Indústria e do Comércio, o Governo do Distrito Federal, Universidade de Brasília, a Secretaria de Planejamento da Presidência da República, o Ministério da Educação e Cultura (MEC), o Ministério do Interior, o Ministério das Relações Exteriores, a Caixa Econômica Federal, o CNPq e o Banco do Brasil. “Esta variedade de instituições signatárias do convênio garantiu a sobrevivência do projeto a despeito das turbulências políticas e mudanças ministeriais” (BOTELHO, 2007, p. 121).

Esse significativo trabalho de Aloísio começa em 1975, quando é criado o Conselho Nacional de Referência Cultural (CNRC). O Grupo é composto pelo ministro Severo Gomes, o embaixador Wladimir Murtinho, a socióloga Barbara Freitag Rouanet, entre outros, e eles estão encarregados de “pensar e formular uma nova face para a política de cultura” (OLIVEIRA, 2007, p. 140).

De 1975 a 1979 foram desenvolvidos pelo CNRC projetos reunidos em quatro programas: artesanato, levantamentos socioculturais, história da tecnologia e da ciência no país e levantamentos da documentação sobre o Brasil. Entre os projetos especialmente valorizados por Aloísio Magalhães estavam o estudo multidisciplinar do caju; o Museu ao Ar Livre de Orleans (imigração italiana); a cerâmica de Amaro de Tracunhaém; a tecelagem em teares de quatro pedais do Triângulo Mineiro; a fabricação e comercialização de lixeiras – um artesanato de transformação. Ou seja, tais projetos tinham pouca ou nenhuma relação com o patrimônio, autenticidade ou tradição, mas valorizavam a capacidade inventiva do artesão brasileiro. Propunha-se um inventário de um “saber fazer” (OLIVEIRA, 2007, p. 141).

Esta visão antropológica do Conselho Nacional de Referência Cultural de valorizar o modo de fazer popular é que é pioneira dentro das políticas públicas nacionais e responsável pela criação de instrumentos de proteção aos bens imateriais do Brasil, como o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (OLIVEIRA, 2007, p. 141).

A política cultural durante o regime militar é composta por certa dualidade: de um lado a representatividade da força popular e dos modos de fazer, liderado aqui pelo trabalho de Aloísio Magalhães, e por outro lado a força tradicional e regionalista da arte/cultura defendida pelo Conselho Federal de Cultura. Trata-se, na verdade, de uma divisão do pensamento modernista que começou a se configurar com os intelectuais modernos da década de 1920 e nas políticas de Mário de Andrade.

Tanto o CNRC e o MEC sobre a direção de Aloísio Magalhães, quanto o CFC trabalhavam a ideia da modernização brasileira e da construção e preservação de uma identidade e cultura brasileira. O objetivo de Aloísio era “levantar questões referentes não só ao processo de desenvolvimento econômico, como também à preservação dos valores da nossa formação cultural, passando pelo papel do desenho industrial na definição de uma fisionomia dos produtos brasileiros” (BOTELHO, 2007, p. 120-121).

O CFC entendia o governo militar como a continuidade de um projeto de elaboração e valorização da cultura brasileira. Cabia a este Conselho, o dever de propor políticas que preservassem a cultura nacional e fizesse frente à invasão imperialista norte-americana, principalmente, nas questões fonográficas e do cinema hollywoodiano. O pensamento do CFC encontrava eco nas palavras do Ministro Ney Braga, que alertou para o fato de que “uma nação jovem (como o Brasil) é 'extremamente vulnerável a tendências que, no mundo de hoje, podem seguir rumo uma crescente desumanização e do enfraquecimento de uma identidade nacional” (BRAGA apud CALABRE, 2009, p. 78), por isso, sua política seria pautada no respeito a índole do povo brasileiro, na colaboração com a cultura nacional, apoiando-a e incentivando-a, e na preservação das características nacionais em busca de um sincretismo nacional (BRAGA apud CALABRE, 2009, p. 81).

Durante o ministério de Ney Braga foram estabelecidas várias diretrizes para a política cultural. De acordo com Sergio Miceli, até 1984, teria sido a “única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios” (MICELI apud CALABRE, 2009, p. 79). Essas diretrizes serviram de base para a criação de uma Política Nacional de Cultura (PNC) que “promoveu a reorganização das instituições num organograma da área que, embora sofrendo algumas alterações, foi aquele que sedimentou o apoio federal à cultura até 1990” (BOTELHO apud CALABRE, 2009, p. 80).

Desde que foi criado, o CFC apontava a criação de um ministério específico para a Cultura como uma ação fundamental para o desenvolvimento de uma política eficiente na área. Essa ideia dividia opiniões, para Aloísio Magalhães, mais importante era ter uma secretaria de cultura forte dentro do MEC, do que ter um ministério fraco, de pouca representatividade e recursos. Entre 1983 e 1985, foram realizadas seis reuniões do Fórum Nacional de Secretários de Cultura e entre as pautas debatidas sempre estava a criação de um ministério (CALABRE, 2009, p. 99).

Com o fim do governo militar, a morte de Tancredo Neves e a eventual posse de José Sarney como presidente da república, foram tomadas todas as medidas e, de fato, criou-se o Ministério da Cultura (MinC) em 1985, iniciando um novo “ato” da história das políticas públicas culturais.

1.3.4. Final dos 1980 e década de 1990: Início do Ministério da Cultura e Leis de Incentivo

Com o fim do governo militar, inicia-se um período de transição que constitui a redemocratização das instituições e do governo brasileiro. Trate-se de um intervalo instável para a área da cultura, afinal, aqueles novos tempos deveriam representar um processo de ruptura com o período anterior – “fato que provocou uma espécie de esquecimento de processos, políticas e discussões, originários dos tempos da repressão política” (CALABRE, 2009, p. 100), porque era preciso construir uma nova Constituição e dar nova cara ao jeito de fazer política no Brasil.

Com a cultura de casa nova, a partir da instituição do MinC em 1985, iniciam os problemas desse momento de redemocratização:

O longo período de transição e construção da democracia (1985–1993), que compreende os governos José Sarney (1985–1989), Collor de Melo (1990–1992) e Itamar Franco (1992–1994), configura a circunstância societária e política, na qual acontece a implantação do ministério. As ambiguidades serão todas. Nestes anos de construção serão nove ou dez (José Aparecido foi duas vezes ministro de Sarney) os responsáveis maiores pela cultura no país: cinco no governo Sarney, dois no período Collor e três durante o mandato de Itamar. Ou seja, em média, um a cada ano em um processo de instalação institucional do organismo nacional de cultura (RUBIM, 2007, p. 23-24).

O grande número de Ministros nomeados para a pasta da cultura em tão pouco tempo não é o único indicativo de uma falta de planejamento político para esta área ou de problemas de continuidade de uma política. Apesar da instalação do MinC e de outros órgãos durante o governo Sarney (como as Secretarias de Apoio à Produção Cultural, a Fundação Nacional de Artes Cênicas, a Fundação do Cinema Brasileiro, a Fundação Nacional Pró-Leitura, reunindo a Biblioteca Nacional e o Instituto Nacional do Livro e Fundação Palmares), sua política nacional é marcada pela incongruência de edificar instituições voltadas para a gerência da cultura ao tempo que repassa o papel de incentivador da cultura para o mercado, quer dizer, “em vez, de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem

buscados pretensamente no mercado, cujo dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal” (RUBIM, 2007, p. 24).

São esses mecanismos de renúncia fiscal que iriam definir a política cultural do final da década de 1980 até o início dos anos 2000. A Lei nº 7.505, de 02 de junho de 1986, mais conhecida como Lei Sarney, tratava de dar incentivo à produção cultural através da renúncia fiscal a empresas privadas, em outras palavras, o Estado abre mão do seu dever de propor e dirigir ações de uma política pública cultural e dá ao mercado a decisão do quanto investir e em quem investir, o que configura, de certa forma, uma terceirização da cultura. “O primeiro estudo sobre a Lei Sarney apontou que no primeiro ano da sua atuação ela já havia mobilizado um montante que quase se igualava ao então orçamento do Ministério da Cultura” (RÊGO, 2013, p. 110). A incongruência é que esse recurso investido pelo empresário depois é descontado parcial ou integralmente dos impostos dessas empresas devidos ao Estado, ou seja, no final das contas, o governo paga para dar à iniciativa privada o direito de decidir quais são os produtos culturais que devem ser incentivados.

Além disso, “em todo o período que esteve vigente, a Lei Sarney foi objeto de muitas críticas, principalmente no que diz respeito à falta de transparência na aplicação de recursos e, também, por criar um grupo privilegiado de empresas cadastradas” (CALABRE, 2009, p. 102).

Acusada de vulnerável e de facilitar a sonegação e a evasão fiscal, não sobreviveu ao novo mandato presidencial. Outra crítica à Lei Sarney era a de que não distinguia entre os produtos culturais aqueles que eram viáveis comercialmente daqueles que necessitavam de apoio público. Com o governo Collor e o ensaísta Sérgio Paulo Rouanet na Secretaria de Cultura, criou-se a Lei 8.313 [de 23 de dezembro de 1991] de Incentivo à Cultura, também conhecida como Lei Rouanet e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (BARBALHO, 2007, p. 47).

Sérgio Rouanet foi chamado para o governo Collor com o intuito de administrar a delicada situação da cultura, primeiro por causa de toda a inconstância dos ministros e falta de recursos próprios do MinC durante do governo Sarney, segundo por conta das próprias medidas do governo Collor, que extinguiu o próprio Ministério da Cultura e vários outros órgãos públicos ligados a ele.

O governo de Collor, “primeiro e tumultuado experimento neoliberal no país, praticamente desmonta a área de cultura no plano federal. Acaba com o ministério, reduz a cultura a uma secretaria e extingue inúmeros órgãos” (RUBIM, 2007, p. 24), como a FUNARTE, EMBRAFILME, PRÓ-MEMÓRIA, FUNDACEN, SPHAN e CONCINE. Seu

governo não é lembrado como um momento de transição ou de continuidade na área da cultura, na verdade, Collor criou uma situação insustentável:

Em 1990, sob o governo de Fernando Collor o Ministério da Cultura foi extinto junto com diversos de seus órgãos. A estrutura que naquele momento era insuficiente, ficou em situação insustentável. Muitos dos funcionários dos órgãos extintos foram colocados em disponibilidade. Diversos projetos e programas foram suspensos. A Lei Sarney, que vinha apresentando alguns problemas na forma de aplicação também foi revogada. Entre março de 1990 e dezembro de 1991, o governo federal não realizou investimentos na área da cultura. A retirada do governo federal de cena fez com que uma maior parte das atividades culturais passassem a ser mantidas pelos estados e municípios (CALABRE, 2007, p. 94).

Nessa situação, o MinC fora desmantelado e se tornado uma Secretaria. Somente em novembro de 1992 é promulgado uma lei que recria o MinC e durante todo o governo Itamar Franco (1992 – 1994) e Fernando Henrique Cardoso (1995 – 2002) tentou-se recuperar o “golpe deflagrado” por Collor, recolocando o MinC nos trilhos (BOTELHO, 2007, p. 127).

Paralelamente a essa política Collor de “desmanche do Estado — a determinação neoliberal e globalizada de redução do Estado — e sua respectiva desregulamentação, privatização, livre comércio, concorrência solta” (SIMIS, 2007, p. 145), surge a lei que ficou conhecida como Rouanet, que funcionava com o mesmo princípio da Lei Sarney, mas que tentava evitar seus erros. Todos esses governos, de Sarney a Fernando Henrique:

[...] foram marcados por um pesado investimento político nas leis de incentivo fiscal, eles também se caracterizaram pelo esvaziamento do papel nacional e político das instituições do Ministério da Cultura e pela repetição mecânica de pressupostos de uma política cultural democrática (BOTELHO, 2007, p. 127).

Trata-se de uma “pressuposta política cultural democrática” porque tanto a Sarney quanto a Rouanet foram leis que centralizavam recursos nas mãos de grandes empresas ou artistas, das regiões mais ricas do país (entre 1996 e 2008, a região sudeste concentrou 80% dos recursos arrecadados com a Lei Rouanet no Brasil), que possibilitavam uma enorme ação de marketing e de retorno publicitário para os envolvidos (RÊGO, 2013, p. 137). Ou seja:

[...] a Lei Rouanet quase veio repetir os erros da Lei Sarney, ao permitir que projetos de maior valor mercadológico e destinados a públicos e praças privados, ou com economia mais desenvolvida, fossem privilegiados, em detrimento de projetos de interesse de pequenas comunidades, ou de manifestações não conhecidas. (RÊGO, 2013, p. 131).

Apesar desses problemas com as leis de incentivo, os governos brasileiros, tanto federal como estadual e municipal, adotaram-nas como exemplo de uma forte política cultural, criando exemplos semelhantes em cada esfera, a exemplo do Sistema de Incentivo Estadual à Cultura e da Lei A. Tito Filho, aqui no Piauí e em Teresina, respectivamente.

Existe muita discussão em torno do melhoramento desses mecanismos, pois nem os governos, nem as empresas, nem os artistas querem abrir mão deles, pois apenas a Lei Rouanet “coloca no mercado um montante similar ou superior, em alguns momentos, ao orçamento do MinC” (RÊGO, 2013, p. 186). Logo, a Lei Rouanet tornou-se, de fato, uma política cultural que perpassa todos os governos, de Sarney até hoje.

1.3.5. Anos 2000: Governo Lula e Ministro Gilberto Gil

O governo de Lula assumiu a pasta da cultura sob o estigma de uma forte política de terceirização e privatização em vários setores, inclusive na cultura, em que as “leis de incentivo tornaram-se a política cultural do Ministério da Cultura na gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso e do ministro Francisco Weffort” (CALABRE, 2009, p. 119, grifo nosso). Era preciso reformular o ministério visando dar mais agilidade política a ele, pois a “estrutura herdada estava centrada no modelo de financiamento via Lei Rouanet, com uma série de superposições entre as instituições vinculadas” (CALABRE, 2009, p. 120) a devido ministério.

O governo Lula e o ministro Gilberto Gil se defrontam em 2002 com complicadas tradições que derivam agendas e desafios: relações históricas entre autoritarismo e intervenções do estado na cultura; fragilidade institucional; políticas de financiamento da cultura distorcidas pelos poucos recursos orçamentários e pela lógica das leis de incentivo; centralização do Ministério em determinadas áreas culturais e regiões do país; concentração dos recursos utilizados; incapacidade de elaboração de políticas culturais em momentos democráticos etc. (RUBIM, 2007, p. 29).

Logo no primeiro ano da administração do ministro Gilberto Gil, foi colocada a problemática da Lei Rouanet, por todos os motivos que já eram apontados desde o seu princípio, ou mesmo antes dela, durante ainda a Lei Sarney. Para isso, o MinC lançou uma ampla consulta pública através dos seminários “Cultura para todos” em vários estados do Brasil, com o intuito de procurar respostas para os entraves das leis de incentivo e como o governo deveria proceder para garantir a transparência, democratização e descentralização desse tipo de financiamento (CALABRE, 2009, p. 121). Alguns dos resultados imediatos

foram medidas adotadas via portarias ministeriais como, por exemplo, “investir no processo de seleção de projetos por meio de editais, tanto internos quanto por intermédio dos maiores investidores na lei, como é o caso da Petrobrás” (CALABRE, 2009, p. 122).

Em 2010 foi apresentado o PL 6722, que é uma proposta de nova Lei Rouanet, elaborada a partir desses seminários e intensa discussão, chamada de PROCULTURA. A proposta é incentivar o Fundo Nacional de Cultura (que já existia desde a Lei Sarney) de maneira que se tornou o principal mecanismo de fomento à cultura, definindo que “80% dos seus recursos serão destinados a projetos da sociedade civil [...] A proposta, portanto, é fazer com que os recursos cheguem diretamente aos proponentes, sem intermediários desnecessários como ocorre hoje” (RÊGO, 2013, p. 172). Isso evitaria o problema da “privatização da cultura”, onde a lei do mercado decide em que investir os recursos públicos. Outra novidade, incentivada pelo sucesso da política assistencialista do governo petista, como o bolsa família, é o Vale Cultura, previsto nessa Nova Lei Rouanet, de maneira que a família de baixa renda receba um cartão magnético com um recursos de R\$ 50,00 para ser gasto na compra de livros, ingressos para cinema, teatro, museus, dentre outras situações culturais (RÊGO, 2013, p. 173).

Esses seminários promovidos pela gestão do ministro Gil são um tipo pioneiro de abertura pública de um órgão federal para se discutir as políticas culturais no Brasil e trouxe vários bons frutos, como a 1ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), quando foram coletadas diretrizes através da participação de diversos membros da comunidade, agentes e produtores culturais, que serviram de base para a elaboração do Plano Nacional de Cultura, instituído pela emenda constitucional nº48, em 1º agosto de 2005 (CALABRE, 2009, p. 122).

Ora, fazia parte do Plano Nacional de Cultura, a construção de um Sistema Nacional de Cultura (SNC) que desse sustentação e operacionalização das diretrizes traçadas na CNC.

O SNC e, dentro dele, o Sistema Nacional de Informações Culturais permitiram a elaboração de políticas públicas articuladas entre os três níveis de governo. A aprovação pelo Congresso do Plano Nacional de Cultura e a construção efetiva de um Sistema Nacional de Cultura foram alguns dos desafios que seriam enfrentados pelo Ministério da Cultura na segunda gestão do presidente Lula (CALABRE, 2009, p. 123).

O SNC foi proposto pela PEC 416/2005 e só foi aprovada em meados de 2012, após toda a discussão e tramitação legislativa. Além de articular e integrar as 3 (três) instâncias governamentais, a concepção do Sistema prevê a continuidade das políticas públicas culturais procurando evitar descontinuidades em face da mudança de gestores (RÊGO, 2013, p. 169).

Um dos pontos fortes da política do novo Ministério foi a discussão em torno da identidade brasileira. Não se poderia elaborar planos ou sistemas sem levar em conta toda a multiplicidade cultural do país. Diferentemente da perspectiva de identidade cultural defendida pelos governos Vargas e militares, de criar uma unidade nacional via mestiçagem brasileira, ou seja, somos misturados e é isso que representa nossa identidade, a administração de Gilberto Gil pensa por outro viés, o de que “já superamos o paradigma da nacionalidade, não se trata mais de construir uma nação, mas de democratizar uma sociedade injusta e desigual, de construirmos um diálogo aberto para o mundo” (SIMIS, 2007, p. 141). Para melhor pensar e agir sobre essa questão, foi criada a Secretaria da Diversidade e Identidade Cultural.

Na avaliação de Juca Ferreira, secretário executivo do Ministério, há, na instituição, uma nova visão de cultura com viés antropológico que valoriza todos os modos de expressão, daí a necessidade do MinC em chegar às culturas populares, às etnias, aos grupos étnicos, aos trabalhadores, dando “a importância devida a essas expressões culturais, conferindo-lhes o justo valor cultural, preenchendo lacunas e reparando erros” [...] A preocupação do MinC com os grupos e redes excluídos do raio de alcance do Ministério motivou a criação de um dos mais importantes programas da gestão Gilberto Gil, o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva [...] A principal ação do Programa Cultura Viva é o Ponto de Cultura com o qual, através de um edital de seleção pública, o MinC apoia projetos culturais promovidos pela sociedade civil. O intuito é estabelecer uma rede entre estes pontos e o Estado de modo a promover o fluxo de informação, conhecimento, experiência. (BARBALHO, 2007, p. 54-55).

O programa Cultura Viva envolvia cinco ações (além dos Pontos de Cultura ainda havia os Agentes Cultura Viva, Cultura Digital, Escola Viva e Grêmios-Mestres dos Saberes) e alcançou larga repercussão porque lidava com a criação e manutenção de iniciativas culturais promovidas pela sociedade civil organizada (CALABRE, 2009, p. 124), trata-se da descentralização das atividades do Ministério que é essencial para sua maior institucionalização, financiando “pólos de criação e produção culturais – e não atividades eventuais – em todo o país são fundamentais para dar capilaridade à atuação ministerial” (RUBIM, 2007, p. 32).

O Cultura digital se concretiza dentro do Programa Cultura Viva e tem como objetivo equipar os Pontos de Cultura com estúdios multimídia e softwares livres. A Escola Viva pretende integrar os Pontos de Cultura na escola, visando “colaborar para a construção de um conhecimento reflexivo e sensível por meio da cultura (MINC, 2008, s/p). Já a ação Grêmios também acontece dentro do Cultura Viva e consiste em incentivar a oralidade cultural

nas comunidades. “A principal proposta da ação Griô, do programa Cultura Viva, é reaprender com os Griôs e mestres da tradição oral o jeito de construir o conhecimento integrado à ancestralidade” (MINC apud RÊGO, 2013, p. 126-127).

Cada Ponto de Cultura receberia recurso da ordem de R\$150 mil durante cinco semestres além de vários equipamentos eletrônicos como (câmeras fotográficas e filmadores, além de computadores), ou seja, verbas e materiais com o objetivo de incentivar a produção cultural além de aproximá-los das políticas e do diálogo com o MinC. Não se tratava mais de dar o peixe ou de ensinar a pescar, mas de incentivar a pescaria que já se faz pelo Brasil há muito tempo, como definiria o próprio Ministro Gilberto Gil. Atualmente existem mais de 3 mil pontos de cultura que atendem a 8 milhões de brasileiros (RÊGO, 2013, p. 126).

Em 2015, inicia-se o quarto governo petista (iniciado com Lula em 2002), mas projetos de leis como o PROCULTURA ainda não se consolidaram, seria, portanto, equivocado afirmar quais são as medidas criadas pelos governos Lula e Dilma que se confirmariam como políticas públicas durante futuras gestões, entretanto, pode-se afirmar que:

Somente na gestão do ministro Gilberto Gil, passamos a ter uma política cultural cujo projeto acentua o binômio entre diversidade e desigualdade, desfazendo-se daquela exclusivamente sobre a identidade nacional e a questão da diversidade foi assumida enquanto chave para a elaboração de uma política cultural diferenciada. Sem voltar para os preceitos do Estado desenvolvimentista, o Estado voltou a um papel a cumprir, no desenvolvimento econômico, no setor cultural, na regulação de economias da cultura, de árbitro, de legislador (SIMIS, 2007, p. 152).

Espera-se que essa regulação da economia cultural torne-se, de fato, uma política pública adotada pelos próximos governos, afinal, a Lei Rouanet e outras leis de incentivo fiscal, como o Sistema de Incentivo Estadual à Cultura (SIEC) do Estado do Piauí e leis municipais, como a Lei A Tito Filho em Teresina, são grandes mecanismos públicos de distribuição de recurso e incentivo à promoção cultural, entretanto, se não houver um direcionamento dos projetos escolhidos, a partir de uma política pública cultural bem planejada, esses incentivos continuarão sendo distribuídos em produtos e serviços firmados pelos interesses do mercado privado que, na grande maioria das vezes, diverge do interesse das metas públicas e do objetivo original desse tipo de lei.

Também é fundamental que a política pública cultural, a partir de então, seja construída não mais sobre a rocha sólida de uma única identidade nacional, ou de unidades de identidades regionais (como, por exemplo: a piauiense), afinal, a visão antropológica da

diversidade e de identidades múltiplas que constituem os brasis, melhor condiz com a variedade de expressões culturais que constituem esse enorme colcha de retalhos de múltiplas cores e texturas que forma a identidade brasileira.

2. POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS NO PIAUÍ

Antes de falar, particularmente, sobre a história das políticas públicas culturais no Piauí, sobre como elas foram elaboradas, constituídas e institucionalizadas, faz-se necessário entender como se elaborou a narrativa da piauiensidade. Da forma como foi tratado no capítulo anterior, pode-se entender a construção de uma identidade nacional a partir de uma narrativa histórica coesa, da elaboração de um discurso de unidade que estabelece e recorta os limites de um Estado-nação, a ideia é poder também compreender como se desenha a identidade piauiense.

Assim como as políticas públicas culturais brasileiras foram moldadas a partir da matriz do que se significou como a identidade nacional, visto no capítulo anterior, devida pesquisa partiu de um princípio onde a identidade piauiense construída ao longo do século XIX e XX foi também a base e o suporte teórico para o que seria aqui elaborado como política pública para a cultura.

Portanto, este capítulo será dividido em três tópicos: o primeiro sobre o que é e como foi construída a identidade cultural piauiense; o segundo sobre quais as principais políticas públicas culturais por aqui desenvolvidas e seu processo de institucionalização, que acontecia simultaneamente; e o terceiro sobre como a gestão da cultura no Estado é tratada financeiramente, baseado na análise dos orçamentos e balanços do Governo.

2.1 A identidade cultural piauiense

Qual a identidade cultural do Piauí? Seria aquele homem formado pela cultura do couro? O vaqueiro, criado pelos currais e fazendas ao longo da história e território do Estado? Não seria surpresa se essa for a primeira ideia que vem à cabeça do indivíduo, afinal, o Piauí foi um grande produtor de gado durante o período Colonial e Imperial. As fazendas, os fazendeiros, os vaqueiros, o couro e seus produtos derivados: alpercatas, tamboretas, gibão... São imagens fortes que se hibridizam bem ao sertão de terra vermelha que se desenha num cenário de grande céu azul e sol escaldante: esse é um retrato do Piauí que se reproduz constantemente. Interessa visualizar o que diz, por exemplo, Oton Lustosa, membro da Academia Piauiense de Letras, sobre o que é ser piauiense:

Sabe-se que o povoamento do Piauí se deu a partir da criação de bovinos. Logo, foi-se formando uma cultura embasada naquilo que era o modo de ser,

agir e pensar do vaqueiro, do fazendeiro, do boiadeiro, do latifundiário, do agregado... Diferentemente de alguns Estados nordestinos, no Piauí nunca se cultivaram hábitos e costumes próprios da agricultura como atividade econômica. A propósito, aqui não se difundiram os modos de vida dos senhores de engenho, usineiros, cabras do eito, feitores, alugados etc... – próprio da monocultura da cana-de-açúcar; nem tampouco a vida dos coronéis do roçado, do mundo auriginoso do cacau; também, não há falar-se em costumes de praia, do mar, do cascalho... O piauiense, desde os primórdios, entregou-se ao gibão, perneiras, guarda-peito, esporas, barbicacho; cavalo-de-fábrica, veredas, gerais, caatingas, morros, grotas, baixões e vazantes; jitiranas, mimosos e agrestes; marruás, chamurros, roncolhos, novilhas e vacas; garrotes, bezerros e minjolos; vaquejadas, ferras, eras e crias; currais, mangas e soltas; cabrestos, arreios e peias; careta, chocalho e cambão; leite, coalhada e requeijão; carne seca, buchada e mocotó; mosca, mutuca e bicheira; sela, cangalha e pelo; rabicho, cilha e baixeiro; arroz-de-leite, nata e manteiga. Enfim, agregado, vaqueiro e fazendeiro! (LUSTOSA, 2003, p. 318).

A citação do autor supracitado é ilustrativa e serve para que seja montada uma imagem mental em que cada elemento citado faz parte de um quebra-cabeça. Trata-se do povo do Piauí "Somos nós!" Piauienses, gestados nas fazendas através de longos tempos irreduzíveis e estáticos... Entretanto, tudo isso pode ser entendido como uma construção, um discurso paulatinamente construído e revelado no texto de um literato que sintetiza essa imagem representativa da piauiensidade, que deveria ser coesa, coletiva e genérica.

Como foi mencionado no capítulo anterior, faz parte de uma política pública cultural a elaboração de um discurso que crie representatividade e que legitime uma identidade local. No Piauí, não é raro perceber nas propagandas e campanhas de marketing do Estado a valorização do vaqueiro e da civilização do couro⁷. Não é por menos que, durante o governo Wellington Dias (2003-2010), foi criada a Orquestra Sanfônica e o Coral de Vaqueiros. A imagem das várias sanfonas reunidas, tocando baião, forró e xaxado, executadas por homens de rostos enrugados e de expressões humildes, articulados em forma de orquestra, demonstra o interesse do governo do Piauí em demarcar o instrumento, o ritmo e as pessoas como elementos que dialogam com essa identidade e representam essa civilização: um homem de expressão sofrida, mas criativo e alegre. Da mesma forma, o Coral de Vaqueiros exprimia essas características que reforçavam o discurso identitário: vários sertanejos vestindo gibão, entoando cantigas religiosas e aboios montados em palcos para que o Brasil inteiro pudesse ver.

⁷ “Civilização do couro” foi um termo designado por Renato Castelo Branco no livro *Piauí: a terra, o homem, o meio*, de 1970, para descrever o que seria a base do modelo elaborado para representar a identidade piauiense.

Dentre as ações culturais promovidas pelos órgãos responsáveis no Piauí, uma das mais duradouras e significativas é o Encontro Nacional de Folguedos, que há quase 4 décadas começou a ser organizado e tornou-se uma grande vitrine das manifestações folclóricas locais, tanto do Piauí quanto dos vários Estados do Brasil afora que também participam de devido evento. Esses Folguedos cristalizam a imagem daquilo de “mais autêntico” e folclórico que cada Estado possui. Do Piauí não pode faltar o Bumba-meu-boi, o Cavalo-Piancó, as quadrilhas, o Tambor de Crioula, o Pagode do Mimbó, os repentistas, os sanfoneiros e, vez ou outra, o próprio Coral de Vaqueiros, que já abriu o evento. O Encontro Nacional de Folguedos do Piauí é como um grande mosaico cultural de tudo que importa dessa civilização do couro, com o aval e assinatura do Governo do Estado.

Uma curiosidade que envolve essa questão da identidade piauiense é o “13 de março”. Explico: entre 2005 e 2008, aconteceu o desenlace da questão envolvendo a lei que propôs que a data “13 de março de 1823” estivesse, oficialmente, nas bandeiras do Estado. Esse dia é aquele quando aconteceu a Batalha do Jenipapo, uma luta entre forças populares e o exército português durante o processo de independência brasileira, na vila de Campo Maior (meio norte do Piauí). Acontece que o dia do Piauí é o 19 de Outubro, data quando, no ano de 1822, os parnaibanos (ao norte do Piauí) aderiram à Dom Pedro I. Outra data importante desse cenário é o 24 de janeiro de 1823, quando Oeiras (então capital do Piauí) também adere à independência. Fica a pergunta: porque o 13 de março em nossa bandeira e não uma dessas duas outras significativas datas? O governador Wellington Dias, oeirense (um detalhe que não deve ser esquecido), recorreu ao Conselho Estadual de Cultura para decidir sobre a lei e finalmente deu o veredito de que “sim”, o 13 de março estaria de agora em diante na bandeira do Piauí. Acontece que esse dia é a valorização de uma data de comemoração popular, que há décadas vinha sendo festejada com apresentações militares, shows musicais e peça teatral sobre o processo de independência do Brasil no Piauí, havia ainda a entrega da medalha da Ordem do Mérito Renascença, a civis e militares. É uma data do homem simples, o mesmo que parece cantar no Coral dos Vaqueiros, lutou e morreu pela independência do Brasil aqui em nosso solo. A data, bordada em nossa bandeira, é a prova de que o Governo do Estado demonstra valorizar mais esse homem comum que os intelectuais que aderiram à independência nos gabinetes de Parnaíba e Oeiras, pelo menos como manifestação de uma política pública popular.

Essa valorização do vaqueiro, da civilização do couro e do homem valente e lutador, exemplificados aqui como política cultural a partir da realização dos Folguedos e da reverência ao 13 de março de 1823 faz parte de uma construção historicamente elaborada,

pelo menos, desde o Império, como fica claro no trabalho de Paulo Gutemberg de Carvalho Souza, *História e Identidade: as narrativas da piauiensidade*. Em seu livro, o autor demonstra como, ao tempo em que os intelectuais da província do Piauí, desde o século XIX, construíram um discurso de isolamento, pobreza e atraso, também valorizava o gado e o vaqueiro como os desbravadores deste solo, reverenciando desta forma o mito fundador de nossa origem.

Paulo Gutemberg de Carvalho Souza trabalha a obra *Memória cronológica*, de José Martins Pereira de Alencastre, que em meados do século XIX, durante a transferência da capital Oeiras para Teresina, esteve no Piauí. *Memória cronológica* “constitui a única história geral do Piauí em todo o século XIX e se insere no quadro de esforços para a construção de uma história nacional, um trabalho coordenado pelo IHGB” (SOUZA, 2010, p. 66). Fazia parte dos planos do IHGB construir a história nacional do Brasil, una e coesa, valorizando as histórias regionais, mas sintetizando-as de maneira que pudessem compor uma história geral do país, portanto, não é de se surpreender que José Martins Pereira de Alencastre tenha:

[...] agendado questões diretamente ligadas à construção da identidade histórico-cultural piauiense, as quais permaneceram nas considerações dos historiadores que lhe sucederam, comprovando o seu valor para a historiografia e a cultura local, alguma delas exploradas de forma pouco consequente, como a polêmica em torno dos descobridores do Piauí, outras usadas para destacar o suposto abandono dos governantes portugueses para com o Piauí (SOUZA, 2010, p. 70)

A polêmica sobre o “descobrimento” do Piauí gira em torno da figura de dois bandeirantes e de posseiros, que desbravaram terras, expulsaram e exterminaram índios e fundaram fazendas. Para não nos alongarmos muito nesse tema: haviam dois bandeirantes, o Domingos Jorge Velho (paulista) e o Domingos Afonso Sertão (luso-baiano). Alencastre, que “tem o objetivo pedagógico de destacar o papel de portugueses e da Metrópole” (SOUZA, 2010, p. 164), portanto, valoriza o trabalho do fazendeiro Domingos Sertão em detrimento de Domingos Velho, “o rude bandeirante paulista que andava descalço” (ALENCASTRE apud SOUZA, 2010).

Após 1889, com a República, a narrativa histórica muda de figura e para os intelectuais-historiadores⁸ piauienses, dos primeiros anos do século XX, os fazendeiros e curraleiros do vale do rio São Francisco teriam colonizado o Piauí sozinhos, sem ajuda da

⁸ Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e Abdias Neves, para citar apenas os escritores-objetos do estudo de Gutemberg Souza, além do termo, “intelectuais-historiadores”, escolhido pelo autor.

metrópole, “dando um novo significado para a história local, sob um ponto de vista republicano e antilusitano” (SOUZA, 2010, p. 153).

Os intelectuais-historiadores interpretam de outra maneira a obra de Alencastre, considerando importante a participação de Domingos Afonso Sertão (mais tarde conhecido como Mafrense) no âmbito intraelites, entre ele e os reinóis administradores da colônia. Para esses escritores, ao contrário dos bandeirantes, o povo anônimo é que foi, de fato, o posseiro das terras, que sofreu os verdadeiros sacrifícios da ocupação do território. Dessa forma, os intelectuais-historiadores, instituem uma versão popular do mito fundador piauiense (SOUZA, 2010, p. 390).

Para além dessas questões historiográficas, esses intelectuais-historiadores valorizam a ideia de que o Piauí é construído a partir dos currais, das fazendas, do gado, do vaqueiro, numa expansão centrífuga do interior para o exterior, do sul para o norte, à revelia das iniciativas dos jesuítas (já que a literatura republicana desses autores é também anticlerical) e das tentativas de povoamento que aconteciam também do litoral para o sul, configurando, assim, uma identidade sob o estigma dessa civilização do couro, ignorando as outras possibilidades identitárias (SOUZA, 2010, p. 163).

Apesar de fazer da história do Brasil uma continuidade da história portuguesa, conforme a cartilha do IHGB, Alencastre foi um ferrenho crítico do abandono real para com as províncias do norte, como já mencionado aqui, e esse foi um ponto fundamental para a construção do que seriam outras características da identidade piauiense, nos termos colocados por Paulo Gutemberg de Carvalho Souza: abandono, isolamento e atraso.

A mais importante tese defendida pelos intelectuais-historiadores diz respeito à formação histórica da comunidade imaginada piauiense. A ideia central, veiculada nos seus escritos e que se transformaria na retórica do abandono-isolamento-atraso do Piauí, está ligada ao viés interpretativo da história colonial brasileira que identifica na política colonizadora portuguesa o esquecimento do interior da Colônia (SOUZA, 2010, p. 151);

O foco do trabalho de Gutemberg Souza é mostrar como, ao longo da história piauiense, desde Alencastre, passando pelos autores das primeiras décadas do século XX e mesmo nos dias de hoje, foi-se elaborado uma cultura da vitimização do piauiense. O abandono e isolamento do Piauí que levariam, inevitavelmente, ao seu atraso econômico, social e cultural, o “Estado mais pobre do Brasil” que durante, praticamente, toda a sua história, sobrevive pedindo mais atenção e recursos do governo imperial ou republicano.

Essa identidade do Piauí configura-se como uma unidade que apresenta essas características rurais e que sofre o abandono do poder público, por isso pobre, ao tempo em que, contraditoriamente, é também um Estado repleto de bravura e de homem lutador, responsável direto pela atual configuração da unidade nacional do Brasil por conta de sua participação no processo de independência durante a Batalha do Jenipapo, afinal teria sido essa batalha que manteve o território brasileiro uno frente à tentativa portuguesa de manter Colônia no norte do país.

O Brasão do Governo do Estado do Piauí, que em 2014 tornou-se, por lei, oficialmente a marca oficial dos futuros governos, foi criado em 1894 e consta a legenda *Impavidum ferient ruinae* “que quer dizer que o piauiense é forte e destemido e não se abate diante das dificuldades, das injustiças (mesmo ferido de morte), uma implícita referência à Batalha do Jenipapo” (SOUZA, 2010, p. 145).

Lendo o trabalho de Paulo Gutemberg de Carvalho Souza, pode-se concluir que os intelectuais-historiadores do início do século XX esforçaram-se para consolidar, através da literatura e construção histórica, a imagem de um Piauí aguerrido, mas abandonado. Para esses republicanos, o Piauí foi esquecido pela Metrópole durante a colônia e, depois, esquecidos pelo Império e pela República. Tudo isso faz parte de uma idealização do que significaria ser piauiense hoje: um povo pobre e batalhador, abandonados e vitimizados, que esta sempre cobrando ajuda e benevolência da mãe-pátria ou do Estado para poder realizar ações, inclusive eventos culturais, exemplo do Salão de Humor do Piauí.

Para Gustavo Said, é preciso rever essa herança da civilização do couro como o único elemento que vai elaborar a cultura porque aquele período de grande produção de carne foi apenas um momento específico da vida econômica, política e cultural piauiense, afinal, ao longo do tempo, esse comércio entraria em colapso, subsistindo como atividade econômica complementar (2003, p. 342). Para Said, “políticas de definição e de construção de identidade cultural são também políticas de fomento à produção, disseminação e divulgação de certos conteúdos, marcas e tradições culturais” (2003, p. 346) que se configuram como símbolos identitários, que, expondo-se à alteridade com os outros estados, terminam:

...por constituir um movimento de mistificação das mais recortadas produções e tradições culturais, reveladas a outros olhares sob o signo do suspense, do exótico e, em alguns casos, do deboche (talvez esse seja o caso do Piauí, que ainda hoje é tido como um Estado atrasado de vaqueiros e fazendas) (SAID, 2003, p. 347).

Gustavo Said sugere uma opção para rever a identidade. Para ele, trata-se de uma zona de transição.

Talvez, nesse sentido, o Piauí tenha uma vantagem: o fato de, desde muito cedo, ter sido uma zona de passagem, de transição, muitas vezes assemelhando-se a um espaço atravessado por fluxos informativos, onde, no passado, as fazendas de gado, representavam o local em que se processava a distribuição das mensagens, tal qual os diversos computadores conectados à internet o fazem hoje, pode ser uma qualidade que permita a esse Estado se apresentar ao mercado de capital e de bens culturais como um local com uma característica específica (as práticas culturais que derivam da cultura das fazendas) e como um espaço em que se podem ser construídas, a um só tempo, várias identidades (2003, p. 349).

O Piauí pode ser entendido, então, nos termos de Homi K. Bhabha (como configurado no capítulo anterior), como um espaço *intervalar*, com sua cultura sendo construída pelas dialéticas do *entre-lugar* que se estabelece na fronteira de diferentes culturas. Logo, precisa-se falar de identidades, o que exige uma política, também, plural. De modo que, repensar a identidade piauiense pode trazer para o povo do estado um novo tipo de política cultural, focado em outros elementos.

Como já visto no capítulo primeiro, não se pode, de fato, para além dos discursos oficiais ou historicamente construídos, falar de uma identidade cultural cristalizada e única. Da mesma forma como existem identidades, as ações que formam a política pública cultural do Estado, também são múltiplas, que procuram abarcar diversos aspectos das manifestações dessa diversidade cultural. Não é por causa da valorização do vaqueiro e da civilização do couro que o governo do Estado deixa de pensar outras ações: o próprio Salão de Humor do Piauí, nascido e criado dentro do Governo, era um evento que se caracteriza pela urbanidade dos temas e do público, o que destoa desse discurso rural e do homem do campo.

Existem, óbvio, outros fatores que exercem influências sobre a construção da cultura piauiense e que reverberam nessa construção da nossa identidade. Francisco das Chagas Santiago Júnior, em artigo intitulado *Algumas palavras sobre a cultura piauiense*, situa a participação das mídias audiovisuais, tanto o cinema quanto a televisão:

O cinema surge, no Piauí, trazendo a implosão de velhas sociabilidades excludentes e integrando a sociedade, o que não ocorre harmonicamente. É preciso lembrar que os principais centros produtores de filmes eram estrangeiros e o impacto dos costumes urbanos e do próprio imaginário do cinema [...] acabavam sacudindo as percepções e os hábitos da sociedade piauiense de então.

Teresina, como o Piauí, era provinciana e conservadora. Os filmes representavam novos hábitos e criavam novos modelos de comportamento (os astros e estrelas) e conduta a nível amoroso e até mesmo moral. Frente aos valores avançados do cinema chocavam-se os valores, hábitos e costumes da sociedade provinciana e conservadora. O cinema logo na bilheteria era local de flerte e a sala de exibição, o quarto escuro, era privilegiado para fugir da censura e namorar. Um perigo para as moças de famílias e para os valores cristãos então convencionais (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 198).

O cinema representava, para intelectuais-historiadores, como Clodoaldo Freitas, uma influência perniciosa e a dissolução de valores clássicos (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 198), que já é conhecido pelo povo como o Piauí rural, isolado e valente, defendido por esses republicanos.

“Da mesma forma, a televisão surge como um novo componente cultural fundamental na sociedade do final do século XX” e sua influência manifesta-se na tentativa de reformulação da identidade piauiense (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 200).

Isso é mais claro na década de 1990, época dos grandes conglomerados de comunicação, como o Sistema Meio-Norte de Comunicação, que tenta, com seus programas televisivos e jornais, formular a imagem de um Piauí progressivo, combativo, fazendo o possível para modificar a imagem depreciativa de estado/povo pobre, rural, sofredor, coitadinho e analfabeto (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 200).

Francisco das Chagas Santiago Júnior continua seus argumentos no sentido de que esse progresso urbano, numa “tentativa de mudar as velhas imagens depreciativas e majoritariamente rurais, provincianas do povo e adicionar a representação urbana, sintonizada com o que há de mais moderno e avançado na sociedade mundial” (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 201), cria um cenário de grandes alteridades no Piauí fundamentado nas dicotomias do rural e urbano, atrasado e moderno. Para o autor, é nesse Estado que se diz rural, que se desenvolve uma cultura urbana de shoppings, cinemas, universidades, bares GLS e salões de humor “que revelam uma série de contradições que ilustram as complexidades das práticas culturais do mundo moderno. O novo momento cultural de indefinições toma corpo no provinciano Piauí” (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 201-202).

É um Piauí com aspirações de modernidade que cria ações como o Salão de Humor do Piauí, evento tipicamente urbano, que ao longo dos anos sai das galerias do Theatro 4 de Setembro e do Club dos Diários e invade as praças, ruas, avenidas, escolas, universidades, rodoviária e aeroporto de Teresina. Ao tempo em que os Encontros Nacionais de Folgedos,

também criado e financiado pelo Governo do Estado do Piauí, cristaliza o folclore e a tradição da cultura rural, tradicional, arcaica.

Não há, até hoje, eventos culturais patrocinados pelo governo, com maior longevidade e representação entre os piauienses que o Encontro Nacional de Folguedos e o Salão de Humor do Piauí: eventos de natureza e objetivos distintos que representam bem a alteridade da identidade piauiense e a variedade das ações públicas na área da cultura. Entretanto, analisando algumas mensagens de governo a partir do governo PT, considerando aqui as influências que o Plano Nacional de Cultura teve sobre o Piauí e a FUNDAC, gestados pelo mesmo partido, percebe-se que é reforçada a ideia da valorização do tradicional:

Através de ações que implicam o reconhecimento de nossa identidade, o Governo do Estado, através da FUNDAC, consolidou políticas públicas que envolvem diversas parcerias estratégicas [...] Disto resultou a realização de diversos festivais na capital e interior, promovendo a valorização de nossas expressões tradicionais (GOVERNO DO ESTADO, 2005, p. 72).

O que seriam essas “expressões tradicionais” que eram valorizadas e reveladas ao longo de diversos festivais regionais⁹? Em outras mensagens de governo, fica mais claro do que se trata: “o objetivo da gestão da cultura no Piauí é o de mostrar uma identidade estadual que era pouco definida, menos ainda difundida” (GOVERNO DO ESTADO, 2007, p.09) e em comemorações como a Batalha do Jenipapo, Dia do Piauí em Parnaíba (evento ligado diretamente ao processo de independência do Piauí e à Batalha do Jenipapo) ou o Festival de Oeiras. Nesses eventos, “os valores piauienses são destacados e, ao promover o resgate e a difusão de nossa ‘piauiensidade’, propiciam [...] a geração de trabalho e renda” (GOVERNO DO ESTADO, 2008, p. 30). A mensagem daquele ano diz ainda que:

O objetivo fundamental do Programa Valorização do Patrimônio Cultural Material e Imaterial é preservar, fomentar e divulgar os grupos e as tradições da cultura popular. Sob essa visão, as festividades juninas se constituem numa das mais significativas manifestações culturais do povo piauiense, sendo o Encontro Nacional de Folguedos a grande vitrine das expressões folclóricas locais e regionais, atraindo, anualmente, um grande número de grupos folclóricos, para manter vivas tradições como danças juninas, o

⁹ Sonia Terra, presidente da FUNDAC entre 2003 e 2010, em entrevista realizada por mim para essa pesquisa em novembro de 2014, fala sobre a importância desses festivais como um dos focos para atingir a meta de democratização e descentralização das políticas culturais em sua gestão: foram criados eventos como o Festival de Cultura de Oeiras e o Festival de Inverno de Pedro II, apenas para citar dois exemplos.

reisado, a toada, os violeiros, além das tradicionais quadrilhas (GOVERNO DO ESTADO, 2008, p. 40).

Nessas falas, fica ressaltado o papel desses pilares identitários piauienses que foram trabalhados ao longo deste tópico: a cultura tradicional cristalizada na realização dos Folgedos e a valorização da bravura do sertanejo piauiense simbolizado no vaqueiro que lutou no processo de independência.

Então, quando o governo do Estado valoriza a tradição, mas também realiza eventos urbanos como o Salão de Humor, existe essa dualidade salutar na prioridade da política pública cultural, entretanto, com a gestão petista em nível federal e estadual, a esfera desta compreensão amplia-se substancialmente. A identidade cultural piauiense não poderia mais ser entendida apenas como dupla, agora se fazia necessário um entendimento múltiplo dela. Sônia Terra, presidente da FUNDAC durante o período de 2003 a 2010, disse que “toda a nossa política foi centrada no intuito de responder a essa diversidade cultural piauiense” (2014) e que a base de sustentação que originou seu Plano de trabalho foram as escutas em seminários e encontros regionais e municipais. Afirmou também que:

Todas essas questões foram importantes pra descentralizar, pra democratizar, pra garantir a participação de um maior número de grupos, pra fazer um recorte em algumas culturas secularmente marginalizadas, como é o caso de manifestações de raízes, de matrizes africanas, que sempre foram consideradas de fora da política governamental e começou-se a pensar em políticas também atendendo a essas manifestações (TERRA, 2014).

Destaque no capítulo anterior, a política petista iniciada com o Ministro Gilberto Gil tinha esse foco de valorizar as culturas marginais e os Pontos de Cultura foram importantes para revelar essas manifestações. Sobre isso, Sônia Terra diz:

Junto a isso foi chegando também a questão dos Pontos de Cultura, de editais do governo federal e que a gente aliava com as contrapartidas do governo estadual. O Piauí nunca ficou de fora de nenhum programa do governo federal porque a gente sempre entrava com nossa contrapartida, inclusive o Piauí foi pioneiro, piloto, na experiência de redes de Pontos de Cultura. O governador Wellington Dias disse assim: “eu quero que esses Pontos de Cultura vão para o estado e quero em grande proporção. A gente investe uma contrapartida maior pra poder chegar ao maior número de municípios”. Então a gente tentou trabalhar sempre nessa perspectiva, sempre tentando assegurar que houvesse editais, onde você não escolhia um grupo ou um segmento apenas porque você gosta ou acha importante, sem deixar de respeitar e considerar, claro, aquilo que nos representa mais (TERRA, 2014).

Ora, diante dessa compreensão múltipla das manifestações que constroem a identidade piauiense, descortina-se todo um novo cenário cultural que precisa ser incorporado pelas políticas públicas. Os Pontos de Cultura foram a forma que o governo federal, em parceria com as gestões estaduais, encontrou para injetar recursos em manifestações que já existiam, buscando o fortalecimento e o reconhecimento de culturas não previstas ou valorizadas em políticas públicas anteriores, contribuindo assim para uma reavaliação das expressões que compõe as identidades regionais, como é o caso do Samba de Cumbuca¹⁰, no Piauí.

2.2. A institucionalização da cultura piauiense e as políticas públicas culturais

“Fui eventualmente secretário de cultura, tenho ainda esse pecado”.

M. Paulo Nunes (QUEIROZ, 2012, p.71)

2.2.1. As primeiras ações culturais, o IGHP e a APL

É claro que os governos, ao longo dos anos, eventualmente, promovem ações públicas culturais. O Estado, aliás, sempre foi o grande mecenas da cultura no Brasil. O próprio José Martins Pereira de Alencastre, que fundou as bases do típico conhecimento histórico piauiense, esteve aqui produzindo a serviço do Império, afinal “como era praxe à época, a produção historiográfica dependia do emprego público exercido pelo pesquisador e de uma aproximação com o poder, relação que se definia como uma espécie de mecenato funcional” (SOUZA, 2010, p. 76).

A história do mecenato no Piauí não foi ainda sequer esboçada. Mas ainda hoje artistas, escritores, produtores culturais de todos os gêneros continuam com o “pires na mão” em busca de financiamento para seus trabalhos.

¹⁰ Sobre a manifestação do samba de cumbuca e seu incentivo através do ponto de cultura piauiense “Cumbuca de Quilombo”, Sônia Terra diz: “E ao fazer isso a gente fazia com que o grupo se organizasse, com que sua autoestima melhorasse, com que eles tivessem visibilidade em suas comunidades, muitos saíram de lá, foram para outros estados fazer apresentações. Isso é descentralizar, é fazer, sobretudo, com que esse piauiense começasse a conhecer a própria cultura do seu estado, culturas que estavam isoladas em suas comunidades então tiveram oportunidade, de repente, de estar se apresentando nos Folguedos, como o samba de cumbuca, que as pessoas não conheciam e hoje nos representam nacionalmente e já receberam a Ordem do Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura. Isso é só para citar um exemplo” (apud AURÉLIO, 2014).

O mecenato estatal foi, no percurso de toda a história do Piauí, o instrumento através do qual escritores e produtores culturais conseguiram editar obras e montar espetáculos. (MORAIS, 2003, p. 276).

Intelectuais-historiadores piauienses como David Caldas e Miguel de Sousa Borges Leal Castelo Branco, na segunda metade do século XIX, desenvolveram pesquisas, escreveram história e produziram cultura “numa época incipiente nesse campo e dependente de apoio material do Poder Público tanto para a investigação quanto para a publicação das produções” (SOUZA, 2013, p. 71). E assim, com o Governo financiando produtos culturais, editando e publicando livros, que parte significativa da literatura piauiense manteve-se nas prateleiras do início do século XX aos dias atuais.

Entretanto, como já se sabe desde o capítulo anterior, ações públicas isoladas, como o patrocínio a algumas obras ou ações que beneficiem autores ou grupos específicos, não configuram uma política pública cultural, mas sim o conjunto de ações sistematizadas com metas e fins pré-estabelecidos e planejados é o que pode determinar uma. Não se pode dizer que o Estado tinha uma política cultural no século XIX e início do XX, mas também seria negligente dizer que não manifestavam algum interesse. Para Bernardo Pereira de Sá Filho, no Piauí:

Desde a instalação dos primeiros currálieiros na segunda metade do século XVII até meados do século XIX, a sociedade piauiense, marcada pela simplicidade e rusticidade, não manifestou qualquer tentativa de criação de alguma instituição cultural. Essa preocupação somente surgiu a partir da fundação de Teresina (SÁ FILHO, 2003, p. 239).

Ao que indica a leitura de Bernardo de Sá Filho, o teatro foi a primeira preocupação cultural na nova capital, fundada em 1852. As primeiras encenações aconteciam em casas de particulares até ser criado o Teatro Santa Tereza, em 1858 e que funcionou até 1874, quando sua sede transformou-se em duas escolas primárias. Em 1879 surgiu o Teatro Concórdia, que foi considerado muito pequeno e aquém das exigências da comunidade artística e intelectual da época. O Theatro 4 de Setembro foi então entregue à comunidade em abril de 1894, tornando-se uma das mais importantes casas de cultura do Piauí (SÁ FILHO, 2003, p. 240 – 241).

Para Claudete Dias o Theatro 4 de Setembro é “o templo das artes piauienses” (2003, p. 225) porque ele “sempre representou uma espécie de elo das artes no Piauí, tanto como espaço para exibição de filmes, escola de dança ou espetáculos teatrais e musicais” (2003, p. 226). Entretanto, apesar de toda a significância exercida por este “templo”, a construção do

teatro é apenas uma ação isolada, da mesma forma que outras ações do final do século XIX, como a criação da primeira biblioteca pública, inaugurada em 1874 e posteriormente anexada ao Liceu Piauiense, em 1883 (SÁ FILHO, 2003, p. 242). Havia, inclusive, outros teatros sendo construídos pelo norte e nordeste do Brasil que também se tornaram importantes casas culturais, como o Teatro Amazonas, em Manaus, e o Teatro Artur Azevedo, São Luís (SÁ FILHO, 2003, p. 241), entretanto, seria exagero falar de uma política pública nacional de incentivo ao teatro, quando na verdade os governos atendiam aos anseios de uma pequena parcela da população, afinal, como afirmou, Bernardo de Sá Filho, o que aconteceu em Teresina é que no dia 4 de setembro de 1889 “um grupo de senhoras compareceu ao palácio provincial para solicitar ao presidente Teófilo Fernandes dos Santos a construção de um novo teatro [...] o qual aceitou edificar uma nova casa de cultura” (2003, p. 241), que se tornou o Theatro 4 de Setembro, em homenagem à data desta reunião entre as senhores e o presidente.

Para Francisco das Chagas Santiago Júnior:

O teatro “fez-se” espaço de cultura institucional, ou seja, se existe uma imagem que represente a cultura do Piauí este é, em primeiro lugar, o teatro. O Teatro, enquanto arte, tem imagem definida no próprio teatro-prédio 4 de Setembro, ao redor do qual gira a cultura teatral de Teresina e a dramaturgia piauiense [...] Os prédios e apresentações eram elitizados, mas nem por isso menos precários, e os ingressos caros (SANTIAGO JUNIOR, 2003, p. 196-197).

A fachada do Theatro 4 de Setembro é uma marca cultural do Piauí, um símbolo identitário da cultura de nosso Estado e ainda é a mais importante casa de espetáculo de Teresina, mas sempre foi uma casa de espetáculos elitista, pouco acessível devido ao alto preço dos ingressos¹¹. Por esse viés, apenas a construção do prédio pode ser considerada uma ação pública, já que esse feitoria não atinge, de fato, o grande público.

Ao contrário do Theatro 4 de Setembro, a construção do Arquivo Público do Piauí pode ser considerada a primeira grande ação pública cultural do Estado. De fato, a finalidade e o acesso ao prédio e aos documentos eram voltados a quem de direito e de interesse. Entretanto, essa ação não aconteceu da noite para o dia, como explica Bernardo de Sá Filho:

¹¹ Apesar da tentativa de popularização das artes cênicas com o projeto Teatro Popular R\$ 1,99 durante o governo Wellington Dias (2003-2010). Projeto que foi cancelado por representar um prejuízo econômico, já que o valor arrecadado com a venda de ingressos, na maioria das vezes, não era suficiente para pagar sequer o cachê da apresentação. Imagine que a lotação da casa é pouco mais de 500 lugares, considere que em poucas ocasiões o projeto teve casa cheia, que o ingresso era vendido por apenas R\$ 1,99 e o cachê girava em torno de R\$800,00 a R\$ 1.000,00. O projeto gerava mais despesas que receitas e a FUNDAC, infelizmente, não **tinham** recursos permanentes para mantê-lo funcionando.

Anísio Auto de Abreu foi um desses homens públicos talentosos, que, no seu curto mandato como governador do Estado, implementou um vasto programa de governo, incluindo nele a criação de uma instituição que pudesse sistematizar e preservar o acervo documental recorrente à história do Estado. Através da Lei nº 533, de 8 de julho de 1909, criou o Arquivo Público Piauiense, instalado a 3 de julho de 1925, com sede própria, inaugurada a 13 de maio de 1938. Posteriormente, foi denominado de Biblioteca, Arquivo Público e Museu Histórico do Estado, para, nove anos depois, pela Lei nº 51, de 24 de dezembro de 1947, ser denominado Casa Anísio Brito, uma homenagem a seu criador. Na década de 1940, o então governador interventor Leônidas de Castro Melo mandou construir uma sede, com instalações adequadas que abrigasse a Biblioteca, o Arquivo Público e o Museu Histórico. Posteriormente, a partir de 1980, viria ocorrer o desmembramento dos três, tornando-se, cada um, uma instituição independente, mas todos subordinados à Secretaria de Cultura (SÁ FILHO, 2003, p. 245).

Ao que parece, para que o Arquivo Público funcionasse com o mínimo de conforto e eficiência, ocupando um espaço majoritariamente seu, precisou de uma ação pública que se prolongou por quase 70 anos, o que revela o nível de engajamento do Governo com suas instituições culturais. E nem se esta considerando os corriqueiros problemas que o arquivo possui atualmente, proveniente da ausência de técnicos e equipamentos qualificados, como a falta de uma eficaz catalogação e microfilmagem¹² das fontes e documentos, uma prioridade constante dos responsáveis que entram e saem da função de dirigir esta casa. Problemas à parte, para Paulo Gutemberg de Carvalho Souza:

Nas décadas de 1940 a 1960, o Arquivo Público, depois denominado Casa Anísio Brito, era a mais importante instituição cultural do Estado, ali se realizando os grandes eventos da capital. O Seu prédio abrigou várias instituições culturais, como a APL, o IGHP, o Conselho Estadual de Cultura e o Serviço de Proteção do Patrimônio Nacional (SOUZA, 2013, p. 148).

Daquelas instituições que tem ou tiveram sede no Arquivo Público, a mais antiga, e uma das mais atuantes, foi a Academia Piauiense de Letras (APL), criada em 1917. Celso Barros Coelho nos dá ideia de quem fundou essa instituição:

Era o ano de 1917. Na casa de Clodoaldo Freitas reúne-se um grupo de intelectuais, notáveis alguns pela sua atuação no jornalismo, na tribuna, na divulgação das ideias, outros pela produção poética, outro ainda aparecendo

¹² Segundo M. Paulo Nunes, o material mais antigo do Arquivo Público está se desfazendo, e enquanto não for microfilmado, talvez venhamos a perdê-lo. “É uma batalha que venho insistindo há muito tempo. O problema é que isso não dá visibilidade a governo nenhum” (NUNES, apud QUEIROZ, 2012, p.39).

como contistas, historiadores e cronistas. Ali discutiam os mais diversos temas de cunho literário, filosófico, religioso, artístico, científico [...] A propósito, anota Cristino Castelo Brando: “Na casa de Clodoaldo Freitas, casa da inteligência, da cultura e da espiritualidade – pode dizer-se – nasceu a Academia Piauiense de Letras (COELHO, 2003, p.174).

Participaram daquela primeira formação da APL, intelectuais como o Higino Cunha, Lucídio Freitas, Jônathas Batista, Celso Pinheiro, Félix Pacheco, Antônio da Costa e Silva, Amélia Beviláqua e Abdias Neves, além do próprio Clodoaldo Freitas. No ano seguinte, em 1918, foi criado o Instituto Geográfico e Histórico Piauiense (IGHP), que seguia os mesmos objetivos e a cartilha do IHGB, de construir uma história nacional, afinal a ideia de criação do Instituto “deve ter ocorrido antes da queda da monarquia, mas só se concretizou em 1918, já na república. Por sua vez, o contexto histórico do Piauí começava a acompanhar o que acontecia no resto do país” (PINHEIRO, 2003, p. 150).

Os intelectuais-historiadores teriam importância similar na fundação do Instituto Geográfico e Histórico Piauiense (IGHP), em 23 de junho de 1918. Segundo os estatutos, o Instituto tinha “por fim o estudo da história, antropologia e geografia em geral e especialmente no que respeita ao Estado do Piauí”. A sua primeira diretoria era composta por Higino Cunha (presidente), Benjamin de Moura Baptista (secretário), Simplício de Sousa Mendes (tesoureiro) [...] Alguns desses sócios fundadores foram também, em dezembro do ano anterior, fundadores da APL, como Higino Cunha, Clodoaldo Freitas, Fenelon Castelo Branco e João Pinheiro, ou entraram para a Academia logo depois, como Luiz Mendes Ribeiro Gonçalves, Simplício Mendes e Benjamin Baptista (SOUZA, 2013, p. 142).

As mesmas pessoas pareciam estar à frente da cultura piauiense, tanto no IGHP quanto na APL, aquela cultura que merecia ser valorizada e preservada, aquela cultura que representava as tradições e os valores da piauiensidade, os quais já foram explicitados anteriormente. As mesmas cabeças que frequentavam a “casa da inteligência, da cultura e da espiritualidade”, como diria Cristino Castelo Brando (*apud* COELHO), eram os que começaram a institucionalizar a cultura e a história local. E não apenas isso, passaram a ser reconhecidos como utilidade pública pela Lei 1001, de 4 de julho de 1921 (SOUZA, 2013, p. 143). Dessa forma, instituições privadas, passavam a representar os interesses do Estado em suas respectivas áreas.

Depois, com a criação da Academia Piauiense de Letras (1917) e do Instituto Geográfico e Histórico Piauiense (1918), surgiram os primeiros volumes de suas respectivas revistas, aquela em 1918 e esta em 1920. Todas essas iniciativas tiveram apoio do poder público estadual ou municipal, desde a

cessão do local para reuniões, solenidades e conferências públicas (Palacete Municipal, Escola Normal, Assembleia Legislativa, Theatro 4 de Setembro), até a consignação de recursos para publicação (SOUZA, 2013, p. 136).

Entretanto, o apoio do poder público nem sempre foi constante ou unânime, e Celso Barros Coelho nos deixa isso bem claro:

Ao cumprir o seu primeiro ano de existência, em relação ao qual foi apresentado aquela “Memória Histórica”, já haviam sido publicados três números da Revista da Academia, ficando consignados nesse documento as dificuldades de tal tarefa: “Com pesar confessamos que, mau grado os nossos ingentes esforços, não nos foi possível dar à publicidade em papel de qualidade superior a 2ª edição da revista acadêmica. Talvez pela sua escassez, o papel de imprensa atingiu um preço assombroso, incompatível com o momento angustioso de aperturas financeiras do nosso instituto. Ademais, não tivemos a ventura de contar com a boa vontade da Câmara Legislativa do nosso Estado; procurados por alguns dos nossos consócios, se recusaram a autorizar o Governo piauiense a dotar-nos com uma insignificante subvenção, a exemplo de outros Estados da República, que anima associações congêneres, prestando-lhes seu valioso e inestimável concurso monetário” (COELHO, 2003, p. 175).

Não seria estranho reconhecer nesta fala da publicação da APL o discurso vitimizado que foi construído pelos intelectuais-historiadores de que Paulo Gutemberg de Carvalho Souza serviu durante a construção da identidade cultural piauiense, nos primeiros anos da república, trabalhado no primeiro tópico deste capítulo. Não seria estranho porque o próprio Clodoaldo Freitas, que fez parte desses homens, era o presidente da APL. Esse desabafo da Associação parece revelar o Piauí como o primo pobre da federação, isolado dos outros Estados da República que liberam verbas inestimáveis para a promoção de sua cultura. Por isso, também, os piauienses seríamos pobres e atrasados.

Outro dado importante que pode revelar certa fraqueza das instituições culturais do Piauí é que o IGHP parecia não vingar ao longo das décadas que se sucederam à sua criação. Um exemplo sintomático disso são as suas publicações, que deveriam ser periódicas, mas tiveram a primeira edição em 1920, a segunda em 1922 e a terceira apenas cinquenta anos depois, em 1972, sendo que por duas décadas o Instituto esteve inativo, sendo reaberto em 1993 (SÁ FILHO, 2003, p. 243). Sobre essa ausência, Paulo Gutemberg de Carvalho Souza diz que “de certa forma a APL já cumpria determinadas funções do IGHP” (2013, p. 143), como que justificando a eficácia de uma instituição em detrimento à outra, afinal, boa parte

dos membros e da diretoria dos dois órgãos foram as mesmas pessoas¹³, como exemplificado em citação anterior... Vendo por esse lado, fica a impressão de que certo demérito de um dos órgãos em relação ao outro seria por causa dos esforços de um mesmo grupo de pessoas para levar ou o IGHP ou a APL pra frente e que esses esforços acabariam pendendo para um lado, saindo a APL como felizarda na escolha de seus membros.

Enquanto a APL, em um biênio, apresentou 20 livros, ponto tratado na citação abaixo, na história do IGHP, “em quase oitenta anos de existência, foram publicadas apenas seis revistas” (PINHEIRO, 2003, p. 154). Para além dessas curiosidades e impressões, a importância da APL, nas palavras de Francisco Miguel de Moura, um dos seus membros:

A primeira instituição cultural do Piauí é a Academia Piauiense de Letras, por todos os títulos. Fundada no dia 30 de dezembro de 1917 [...] é a mais antiga instituição em contínuo funcionamento, com real proveito para a cultura piauiense, visto que tem participado das grandes iniciativas em torno da cultura que os governos tem proposto, além das atividades de sua própria iniciativa. Só na administração passada, biênio 2000/2001, foram editados e/ou preparados e entregues para edição cerca de 20 livros, incluindo suas revistas, o que daria uma média de um livro por mês. Qual a instituição cultural piauiense que fez ou faz isso? Sem levar em conta que a APL recebe financeiramente apenas pequenas subvenções do Estado e da prefeitura Municipal de Teresina, verbas ainda não incluídas no orçamento daqueles órgãos e por isto mesmo muitas vezes saem com grande atraso (MOURA, 2003, p. 431).

Mesmo com considerável produção e participação de expressividade nas ações públicas culturais do Piauí e de sua capital, Teresina, os membros da APL não perdem a oportunidade de dizer que faltam maiores incentivos dessas esferas políticas públicas para com eles, de maneira que possam atuar de forma mais eficiente nos propósitos que lhes são sagrados enquanto instituição que promove a cultura no Estado. Assim o fez Francisco Miguel de Moura, reclamando que recebiam apenas pequenas subvenções e alguns repasses desses órgãos públicos, que, na verdade, nunca foram incluídos nos orçamentos estaduais, demonstrando que não havia planejamento dessas ações, portanto, essa ajuda dos poderes públicos estava longe de ser considerada uma política cultural, de fato.

Para jogar luz sobre essa situação, a pesquisa de Iara Moura é preciosa. A longa citação abaixo se faz fundamental.

¹³ Segundo Áurea da Paz Pinheiro, “Higino Cunha (1858-1943) foi, por sinal, um dos grandes expoentes do IHGP, tendo também sido, entre 1918 a 1922, presidente do Grêmio e da Academia Piauiense de Letras” (2003, p. 153).

De acordo com Tito Filho, a Academia Piauiense de Letras necessitava como as demais instituições culturais, da ajuda do governo para prosseguir com dinamismo suas atividades, pois além de outras formas de apoio, era o Estado que pagava o aluguel da casa onde funcionava a APL na década de 1970, pois o papel desempenhado pela maioria da sociedade local era praticamente nulo. De modo geral, o presidente da APL considerava que “a coletividade, [só] vive de clubes, de almoços, de jantares, de cervejadas, de futilidades, [...]. Aqui, o sujeito compra uma cerveja por duzentos cruzeiros, mas se recusa a gastar duzentos cruzeiros com um livro.”

A administração de Arimathéa Tito Filho na APL, também foi frutífera, pois a instituição contou, a partir de 1974, com subvenções estaduais permanentes, concedidas mensalmente pelo governador Alberto Silva, no valor de Cr\$ 5 mil cruzeiros. No governo de Dirceu Arcoverde (1975-1979), especificamente, a partir de julho de 1978, o chefe do executivo estadual aumentou essa subvenção para Cr\$ 10 mil cruzeiros. [...] Contando com o apoio público, a Academia recebeu em 1975, do Conselho Federal de Cultura, Cr\$ 30 mil cruzeiros para ajudar na compra de equipamentos; e em 1976, deputados e senadores do Piauí, como Petrônio Portella Nunes, Helvídio Nunes de Barros, Celso Barros Coelho e Hugo Napoleão do Rêgo Neto, consignaram verbas para a Academia no valor de Cr\$ 15 mil cruzeiros, sendo que esta foi elevada em 1977, para Cr\$ 63 mil cruzeiros, em 1979, para Cr\$ 140 mil cruzeiros, e em 1984 foi registrado o maior valor em dinheiro: Cr\$ 1.280.000 de cruzeiros. Além destes, destacamos como mecenas da APL: a Secretaria de Planejamento da Presidência da República, o Ministério da Educação e Cultura, a Prefeitura de Teresina, a Fundação Nacional Pró-Memória, e o RCB Investimentos S/A. (MOURA, 2010, p. 111).

Neste relato, ver-se como é extremamente necessário o patrocínio do Estado para o desenvolvimento de ações culturais. O governo pagava o aluguel do prédio e conseguia subvenções. Deputados e senadores consignavam verbas, além de outros mecenas, como secretarias e a prefeitura de Teresina. A APL se articulava para conseguir recursos a fim de manter a periodicidade de suas ações, o que incluía o contato com outras Academias e a publicação de revistas e livros.

Outro dado importante citado por Iara Moura é que os membros da Academia não podiam sustenta-la, “dadas as condições financeiras em que a maioria deles vivia”. Os literatos não dispunham de recursos próprios para manter a Academia funcionando, assim como também não faziam dos recursos que recebiam uma economia autossuficiente. De fato, entramos aqui em uma questão delicada da cultura: sustentabilidade.

Segundo Herculano Morais, “o esforço de pessoas e instituições para garantir a memória histórica, preservar a arte e a cultura encontra naturais dificuldades, pois os projetos não oferecem retorno material” (2003, p. 282). Diz ainda que “raros são os artistas que conseguem crescer sem o incentivo do Estado e de empresas que acreditam no seu potencial” (2003, p. 281). Essa discussão leva a refletir até onde o incentivo estatal, uma ação ou

política pública de cultura, deve esperar o lucro que sustentaria essa economia. De fato, o mercado exige que um produto gerasse lucro, e assim o é na indústria cultural privada. Esses termos, entretanto, não deveriam ser os mesmos quando se configura a gestão pública.

Como abordado no capítulo 1, políticas públicas na área de educação, saúde e moradia não visam lucro material, buscam, na realidade, o bem-estar social. Tratam-se de direitos constitucionais do cidadão e deveres do Estado que deve promovê-los a todos e gratuitamente (SIMIS, 2007, p. 134). E é assim que a cultura também deve ser planejada. O retorno do investimento nas ações culturais via políticas públicas sempre deve ser de natureza qualitativa e nunca quantificado em termos industriais, de modo que instituições como a APL não deveriam se preocupar com uma auto sustentabilidade, quando, na verdade, elas são organizações de interesse público, regulamentado por decreto estatal, e que atuam em áreas de interesse do Governo. É esperado que a Academia Piauiense de Letras, que faz um trabalho que o Governo do Estado deveria fazer na área da literatura, seja então, financiada por ela.

Herculano Moraes nos diz ainda mais sobre a natureza desse trabalho envolvendo o incentivo do governo do Estado:

Saliente-se, por oportuno, que algumas das principais obras da literatura piauiense, em sua fase organizacional, foram publicadas pela Imprensa Oficial do Estado, autorizadas por autoridades do Governo, sem ônus para os autores. O Governador Petrônio Portella mandou publicar, em 1966, os três volumes de “Pesquisas para a História do Piauí”. Edições mal-acabadas eram distribuídas gratuitamente e assim circulavam. O historiador Odilon Nunes, que legou ao Estado uma de suas mais ricas e precisas fontes de nossa história, não recebeu dinheiro por suas obras (MORAIS, 2003, p. 276).

Odilon Nunes não teria recebido nenhum exemplar de seu livro, o que foi considerado “uma enorme falha do executivo estadual contra o trabalho intelectual e à própria moral de Odilon Nunes, como O. G Rego de Carvalho, que considerou esta situação uma espoliação praticada pelo Estado” (MOURA, 2010, p. 173). Essas edições, incentivadas pelo Governo, normalmente, tinham uma distribuição gratuita e o autor ganhava apenas a satisfação de sua obra publicada, sem nenhum outro ônus¹⁴.

É por isso, também, que pessoas como Odilon Nunes, não poderiam financiar a APL. Além disso, a distribuição gratuita do livro é uma clara política de incentivo à leitura e criação de público consumidor, além de enriquecimento cultural, que não gera um retorno financeiro

¹⁴ Existiam, em alguns casos, concursos e premiações em dinheiro, muitos deles organizados pelo Conselho Estadual de Cultura. Entretanto, premiações são estímulos à produção, e não um meio de sustentá-la.

imediatamente, mas que cria outro tipo de capital: o cultural, que não pode ser expresso em números.

Apesar do financiamento do Estado e de outros mecenas, a APL sempre passou por dificuldades financeiras. Para exemplificar melhor seu retrato, durante os anos de 1959 até 1971, o Des. Simplício Mendes foi presidente da APL e, para ele, segundo a pesquisa de Iara Moura:

[...] o que faltava no Estado do Piauí era uma política de valorização da cultura local, o que era perceptível não só pelo descaso com a APL, cuja sede era provisória e sua mobília inexistente, por ter sido confiscada pelo governo do interventor Landry Sales (1931-1935), em 1931, para servir ao Tribunal de Contas do Estado. Além disso, a subvenção anual de cinco contos de réis, criada pelo Estado, através da Lei nº 131 de 9 de julho de 1937, para ajudar nas despesas da Academia, principalmente na publicação de sua revista, e de obras dos membros efetivos e dos demais piauienses, também foi retirada, e sua revista não era publicada desde 1943 por falta de verbas. Tendo em vista esta situação, Simplício Mendes afirmou: “Os [literatos] mortos protestam do além. Mas tudo porque a Academia é paupérrima e o governo piauiense não a protege, não a ampara, e nem lhe restitui a mobília de que foi espoliada pela violência da ditadura em 1931, há mais de 30 anos [...]” (MOURA, 2010, p. 104)

A APL, que era a mais significativa e atuante entidade privada cultural e de utilidade pública, chegava à década de 1970, mais de 50 anos após sua fundação, em 1917, sem sede própria, com sérias dificuldades para conseguir o recurso provindo de subvenções do Estado e ainda perdera os móveis que conseguira para uma instituição pública, o Tribunal de Contas, que deveria ter outros meios de instrumentalizar-se. Não era fácil promover a cultura no Piauí.

Todavia, somente a partir da década de 1980, especificamente, no dia 29 de abril de 1986, é que a APL passou a viver “sob um teto que a abrigará para sempre”, localizado na Avenida Miguel Rosa, nº 3.300, zona sul de Teresina, através de doação do Governador do Estado, Hugo Napoleão (1983-1986). Como vimos, a Academia Piauiense de Letras enfrentou muitos desafios até conseguir sua sede definitiva (MOURA, 2010, p. 105).

De forma que a APL, quase 70 anos após sua criação, com a propriedade de um espaço físico como sede, tem reforçado, assim como o Arquivo Público, sua presença e participação nas ações públicas de caráter cultural, e o Estado, cumprindo, mesmo que tardiamente, com sua função de dar sustentação às instituições culturais de relevância e que colaborem com os seus interesses.

A sede própria é sonho de qualquer instituição que deseja ter seu trabalho reconhecido e preservado. É como um lugar de memória cheio de representatividade, que

autentica suas ações no espaço e no tempo. Não por menos, foi objeto de ardente acalento dos membros que fizeram a Academia Piauiense de Letras por tanto tempo, assim como também é objeto de intensas discussões envolvendo os interesses da Fundação Nacional de Humor (FNH), tendo sua sede situada na praça Ocílio Lago, zona leste de Teresina, e que será enfatizado no próximo capítulo.

2.2.2. Formação de ensino superior, Conselho e Secretaria

Não foi encontrado outro instituto cultural digno de nota, dentro da esfera estadual, no período entre o início da década de 1910 e o fim de 1950, a não ser a criação da Faculdade de Direito, em 1931, e da Faculdade Católica de Filosofia (FAFI), em 1958, que se tornaram portas para a instrução àqueles que não queriam, ou não poderiam, ter esse estudo em Recife, ou mais longe.

De acordo com M. Paulo Nunes, a FAFI trouxe um papel renovador para a cultura, “marcou época na evolução da educação piauiense justamente porque a Faculdade de Direito era uma Faculdade conservadora, uma faculdade tradicionalista e estudavam na Faculdade de Direito as pessoas já instaladas na vida, eram bancários, eram pessoas já realizadas” (NUNES apud SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 194). Para Francisco das Chagas Santiago Júnior, ao contrário da Faculdade de Direito, a importância da FAFI se dava porque:

[...] era a instituição mais visada, porque era onde havia mais agitação, mais movimento, mas foi uma Faculdade que trouxe a meu ver uma contribuição significativa à cultura piauiense, no sentido de acrescentar alguma coisa, no sentido de rever os processos de ensino, no sentido de discutir os problemas da cultura sob o enfoque crítico e também em dar uma nova concepção de cultura (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 194).

Essa cara nova, que começa a aparecer na década de 1950, no Piauí, parece um modernismo tardio. De acordo com M. Paulo Nunes, “aquele modernismo da Semana de 22 que você conhece, praticamente, não ocorreu no Piauí” (apud QUEIROZ, 2012, p. 49). Em entrevista a Teresinha Queiroz, Nunes tenta explicar porque a Semana da Arte Moderna não chegou aqui e começa dizendo que a geração que criou a APL, em 17 e 18, era umas das mais brilhantes que o Piauí já teve (2012, p. 49). Segundo ele:

Durante 30 anos, ninguém escreveu a não ser poesia, simbolista ou parnasiana, e ensaios, em prosa, influenciados por Spencer e Augusto Comte. Algumas poesias com o sentido modernista por volta de 1939, 1940,

com José Newton de Freitas [...] em nada alterou o clima estético da literatura piauiense. Continuou acadêmica e presa ao passado. O primeiro poeta modernista, foi H. Dobal. Ele escreveu um livro, o primeiro dele, *O tempo conseqüente*, publicado em 1967, embora sejam poesias recolhidas de fases anteriores, do movimento da geração de 1945 (NUNES apud QUEIROZ, 2012, p. 58)

Paulo Henrique Gonçalves de Vilhena Filho nos joga um pouco de luz sobre isso:

Quando, em 1922, Oswald de Andrade e o grupo de modernistas lançaram em São Paulo a Semana de Arte Moderna, o evento, que demarca historicamente a produção cultural brasileira, parece não ter repercutido no Piauí. Formas de expressão poética mais conservadoras, entre elas o parnasianismo, persistiram no seu curso, como se nada de novo estivesse ocorrendo no resto do país. Poucos poetas e escritores atreveram-se sequer a experimentar novas formas ou estilos no Piauí, durante pelo menos três décadas após a deflagração do modernismo brasileiro (VILHENA FILHO, 2003, p. 268).

Ao que parece, esses intelectuais-historiadores que fundaram a APL, ligados a uma tradição do final do século XIX, e que eram os mais importantes intelectuais do Piauí, considerando as próprias palavras de Nunes, eram tradicionalistas demais para a arte moderna de 1922. Por isso a importância das faculdades. Francisco das Chagas Santiago Júnior diz que a fundação da FAFI “coincide com uma série de mudanças que ‘livrará’ a cultura piauiense da marca excessivamente institucional” e que “a intelectualidade piauiense parece ter criado a institucionalização do saber e da cultura local no início do século XX que só se romperia anos depois e cujos momentos chave foram as décadas de 1950 e 1960” (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 195).

Esta “institucionalização do saber” a que o autor se refere é a própria função da APL. Sempre foi. Afinal, “durante muitos anos [...] apenas aquilo que era convencionado como próprio da formação clássica humanista da civilização ocidental foi considerado manifestação legítima da cultura local” (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 192). Trata-se de uma espécie de literatura oficializada pelo Estado, erudita e excludente à qual os novos intelectuais do Piauí, começam a se opor, mesmo na década de 40, com os literatos da geração de 45, dentre os quais se destacam O.G. Rego de Carvalho, Hindemburgo Teixeira Dobal, Mário Faustino e o próprio M. Paulo Nunes, que se tornou presidente do Clube dos Novos, criado em 1946, que deveria “contribuir para o alevantamento do nível cultural da mocidade piauiense” (NUNES apud FARIAS, 2012, p. 106). O Clube dos Novos tornou-se um manifesto antiacadêmico direto à APL e ao seu profundo conservadorismo (FARIAS, 2012, p. 106), “porque o domínio da academia, por um lado, coartava essa possibilidade de se articular um pensamento estético

novo, com expressão nova” (NUNES apud QUEIROZ, 2012, p. 41), nas palavras do próprio M. Paulo Nunes.

De forma que instituições como a FAFI e movimentos de renovação cultural como a Geração 45, o Clube dos Novos e, posteriormente, a geração do Círculo Literário Piauiense – CLIP¹⁵, o Centro de Estudos Piauienses (CEP)¹⁶, criado em 1953, o Movimento de Renovação Cultural¹⁷ (criado em 1963), a tropicália, o movimento underground¹⁸ e tantos outros grupos culturais independentes do poder público, articulavam-se para dar nova cara à cultura piauiense. Essas eram iniciativas individuais ou coletivas, que não institucionalizadas, que não, necessariamente, financiadas ou incentivadas pelo Governo do Estado, que faziam ações políticas culturais, mas que não são de natureza pública, portanto não se tornam exatamente o objeto de nosso estudo, por isso, não serão aqui retomadas, nem por isso menos importante.

Assim sendo, entre a criação da APL e das Faculdades de Direito e de Filosofia até meados da década de 1960, pouco pode ser lembrado como iniciativa ou incentivo público à cultura. Surgia agora em um novo cenário. As pessoas vivam em um país com uma política diferente, sob o governo militar desde 1964 e isso afetaria a forma como os governos, em todo o território nacional, veriam as diversas áreas da política brasileira, inclusive a cultura. Foi,

¹⁵ De acordo com Iara Moura, o CLIP foi idealizado em 1964 por Herculano Morais, Francisco Hardi Filho e Francisco Miguel de Moura, mas que só foi efetivado em abril de 1967 e que seus objetivos “consistiam em publicar livros que estavam engavetados, promover concursos literários, incentivar o meio intelectual teresinense a participar dos saraus de poesias, realizar programas de rádio, movimentar a cultura, retirando, do ponto de vista dos clipeiros, a produção literária do marasmo” (2010, p. 81 -82).

¹⁶ Ainda de acordo com Iara Moura, “O Centro de Estudos Piauienses (CEP), idealizado por Raimundo Santana, presidente desta instituição, e por Olímpio de Castro em 1953, na cidade de Campo Maior, foi constituído por diversos intelectuais, dentre eles, Pe. Joaquim Chaves e Odilon Nunes, que representavam a instituição cultural em Teresina. Assim, além de ter propiciado o desenvolvimento do trabalho historiográfico de Joaquim Chaves, o CEP, também contribuiu para que Odilon Nunes voltasse a residir em Teresina (2010, p. 39).” O CEP publicou palestras e monografias, procurando “conhecer e entender o passado, aquilo que ajuda a constituir o que chamamos de identidade e/ou piauiensidade (MOURA, 2010, p. 41)”.

¹⁷ Iara Moura nos diz que intelectuais como Odilon Nunes, Joaquim Chaves, José Camillo da Silveira Filho, Manoel Paulo Nunes, tento à frente Raimundo N. M. de Santana, fundaram esse grupo, que foi responsável pela publicação de várias obras, entre elas: *Súmula de história do Piauí*, de Odilon Nunes; *Evolução histórica da economia piauiense*, de Raimundo Santana; *Sinais de seca*, de Pedro Celestino de Barros; *Folclore piauiense*, de Artur Passos; e *Perspectiva histórica do Piauí*, de Raimundo Santana (2010, p. 71 – 72).

¹⁸ O Underground piauiense, ou údi-grudi (como também é chamado), tem forte influencia tropicalista, ou pelo menos alguns dos seus representantes tinham ligação com pessoas como Torquato Neto, com quem chegaram a fazer filmes em Super 8, como o *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*. O jornal mimeografado *Gramma* é também outro exemplo do movimento no Piauí, no qual participaram pessoas como Arnaldo Albuquerque, Marcus Igreja e Edmar Oliveira. Arnaldo é, inclusive, autor do quadrinho *Humor Sangrento* (1977), primeira publicação do gênero que se tem notícia.

justamente, no período militar, em 1970, que é criado o Departamento de Ação Cultural dentro do MEC, o primeiro setor específico para tratar de ações culturais do Brasil, relembrando aqui o que já havíamos dito anteriormente.

Em descompasso com a política pública de cultura federal da década de sessenta, sendo pensada junto ao Ministério de Educação e Cultura desde 1953, no Piauí, as questões da cultura eram tratadas pela Secretaria de Educação e Saúde, em conformidade com o antigo Ministério de Educação e Saúde, vigente desde o governo Vargas, como visto no capítulo 1. A Cultura no Piauí, sem autonomia e representação próprias dentro do Estado, ainda era vista como um assunto anexo à Educação (que ainda dividia pasta com a Saúde, é bom que se reforce), prova disso é a ausência de uma política pública forte e significativa para ela naqueles meados do século XX, que encontra muito mais significação pelo esforço de iniciativas privadas como a APL.

No Piauí, traçando um paralelo com as instituições e órgãos federais, a pasta da cultura surge muito timidamente. Como no restante do Brasil, a história da institucionalização da cultura confunde-se com a da educação: Em 14 de dezembro de 1931, o decreto nº 1.301 estabelece um novo Regulamento Geral do Ensino, que era executado pela Secretaria Geral do Estado, a única secretaria do Piauí naquele tempo, onde foi criada uma Diretoria Geral da Instrução, a “única repartição central competente para administrar e fiscalizar diretamente todos os ramos do ensino (BRITO, 1985, p. 19). Essa diretoria tinha apenas 10 funcionários.

Em 1946, essa diretoria se torna o Departamento de Educação, formado pela Divisão de Organização, de Inspeção, de Educação Física e Serviço de Administração (BRITO, 1985, p. 24), ou seja, não havia ainda um setor ou órgão para pensar a Cultura no Estado do Piauí. Com a lei nº 1.095, de dezembro de 1954, é extinta a Secretaria Geral do Estado e criada quatro novas secretarias, entre elas, surge a Secretaria de Educação e Saúde, que era formada pelo Departamento da Educação, Casa Anísio Brito (o arquivo público), Departamento de Saúde e Serviço de Assistência à Maternidade e à Infância (BRITO, 1985, p. 29). Ou seja, até a década de 1950, o único órgão oficial de cultura no Piauí era o arquivo público do Estado, uma casa que tinha como função primária preservar e não promover cultura.

Em 1962 elabora-se um anteprojeto que solicita ao governo do Estado a criação da Secretaria de Educação e Cultura e, conseqüentemente, a organização de uma Diretoria de Cultura dentro desse órgão (BRITO, 1985, p. 36). De fato, naquele ano é criada a Secretaria de Estado da Saúde, através da lei nº 2.350, separando-se da Educação, entretanto, essa lei “nem cogitou reestruturar a secretaria da qual aquela foi desmembrada” (BRITO, 1985, p. 37). Somente em 1969, com a Lei delegada nº 17, a Secretaria passa a ser chamada de

Educação e Cultura, criando o Serviço Estadual de Cultura, os órgãos regionais de educação e cultura além de incluir o Conselho Estadual de Cultura (CEC) como órgão colegiado (BRITO, 1985, p. 41).

De maneira que, até meados da década de 1960, nenhuma outra grande novidade surgiu no cenário piauiense no que diz respeito a ações públicas culturais ou estímulo à criação de uma política cultural, quando, em outubro de 1965, é criado, pelo decreto nº 631, o Conselho Estadual de Cultura, antes mesmo da instituição do Conselho Federal de Cultura, pelo Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, como tratado no capítulo anterior.

Sobre a criação do CEC e seus objetivos, Bernardo de Sá Filho nos informa:

Demonstrando ter consciência da carência de um órgão assessorial deliberativo voltado para os aspectos culturais no Piauí, o então governador Petrônio Portela [...] criou o Conselho Estadual de Cultura, estabelecendo como objetivos: “a) estudo e proposição de programas relacionados com a defesa do patrimônio cultural do Estado; b) promoção de defesa da cultura e aperfeiçoamento cultural do povo piauiense”. Seu colegiado era composto por nove membros, dentre pessoas de notório saber, indicados em listas tríplexes pelo governador do Estado, pela Faculdade de Filosofia do Piauí e Academia Piauiense de Letras, respectivamente. Os outros cargos eram promovidos por representantes das áreas de Ciências Sociais, Literatura, Imprensa, Teatro, Música, Cinema e Folclore (SÁ FILHO, 2003, p. 245).

O CEC era composto por indicação do Estado, da APL e da FAFI, eram representantes de notório saber da sociedade. Segundo Renato Ortiz, a constituição dos membros do Conselho Federal de Cultura era parte de um projeto nacional:

Para que o Estado desenvolva um projeto cultural brasileiro, é necessário que ele se volte para os únicos intelectuais disponíveis, e que se colocam desde o início a favor do golpe militar. Quem são essas figuras, no dizer do próprio Conselho [Federal de Cultura], ‘altamente representativas da cultura brasileira no campo das artes, das letras e das ciências humanas’? São, na verdade, membros de um grupo de produtores de conhecimento que pode ser caracterizado como de intelectuais tradicionais. Recrutados nos Institutos Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras, esses intelectuais conservadores e representantes de uma ordem passada irão se ocupar da tarefa de traçar as diretrizes de um plano cultural para o país. (ORTIZ apud MOURA, 2010, p. 133-134).

Dessa forma, acredita-se que o objetivo do Governo do Estado Piauí, ao criar o CEC, estava em conformidade com a política nacional de traçar diretrizes para a Cultura do país. Mesmo o CEC sendo criado um ano antes do Conselho Federal de Cultura, ele faz parte de um processo de institucionalização nacional da cultura, que tem início em 1964, com o

governo militar, e que se expandiu pelo Brasil durante todo o regime, principalmente na década de 1970.

O processo de institucionalização do campo da cultura dentro das áreas de atuação de governo ocorrido na década de 1970 não ficou restrito ao nível federal. Nesse mesmo período o número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura de estados e municípios também cresceu. Em 1976, ocorreu o primeiro encontro de Secretários Estaduais de Cultura, dando origem a um fórum de discussão que se mantém ativo e que muito contribuiu para reforçar a ideia da criação de um ministério independente (CALABRE, 2007B, p. 6).

Entretanto, a situação do CEC no Piauí era delicada e curiosa porque, mesmo assumindo seu caráter de órgão deliberativo, o Estado não possuía uma Secretaria de Cultura ainda, ou seja, um órgão executivo que estabelecesse ações em conformidade com os planos traçados pelo Conselho, talvez por isso, os primeiros anos de suas atividades não tenham sido de grande significado. Como afirma Francisco Miguel de Moura, existe pouca informação sobre os primeiros anos de funcionamento do CEC, pois “não há muito o que relatar sobre essa fase. O mais antigo livro de atas encontrado é de 5 de janeiro de 1970”, além disso “não houve nenhuma reunião nos anos de 1972 e 1973” (MOURA, 2003, p. 160). Miguel de Moura ainda diz que:

Durante todo esse tempo [de 1965 a 1973], no período em que considero a fase burocrática, de que tratava o Conselho? Compra de livros, auxílio à publicação de autores individuais, posse de um ou outro conselheiro, comunicação de atos do Governo e da Secretaria de [Educação e] Cultura, de visitas oficiais, mortes, solenidades, discursos [...] etc. etc. Não foi possível detectar outras formas de atuação do Conselho (MOURA, 2003, p. 161).

Iara Moura nos ilumina melhor sobre esses primeiros anos do CEC:

No entanto, para a definitiva instalação do Conselho Estadual de Cultura, foi preciso firmar um convênio com a Comissão de Desenvolvimento Econômico do Estado (CODESE), que durou oito meses. O desembolso das dotações orçamentárias realizadas pela CODESE, assim como a prestação de contas do Conselho de Cultura era feita trimestralmente, desde o salário dos funcionários, até as despesas com o fardamento dos empregados, do lanche dos conselheiros, das viagens que realizavam, do pagamento da taxa dos correios, de água, luz, e do prédio, localizado na Rua General Osório, nº 1.976, onde funcionava a sede provisória do Conselho.

Em relação às atividades culturais realizadas por esta instituição em 1968, podemos apontar a participação do presidente Simplício de Sousa Mendes e dos conselheiros João Nonon de Moura Fontes Ibiapina e Arimathéa Tito Filho no Congresso Nacional dos Conselhos de Cultura, que ocorreu no Rio de Janeiro, sob a presidência de Josué Montello, membro da Academia Brasileira de Letras, evento que teve o apoio do Ministério de Educação e Cultura e do Conselho Federal de Cultura. Dessa participação, os

conselheiros piauienses conseguiram uma ajuda financeira de vinte milhões de cruzeiros para a compra de equipamentos e livros para a biblioteca da Casa Anísio Brito (MOURA, 2010, p. 137).

Essa passagem é muito valiosa para o povo piauiense porque demonstra o papel do Estado, assim como fizera com a APL, de sustentar um órgão que desenvolve uma atividade cultural de interesse público, custeando do fardamento de funcionários do Conselho, a aluguel da sede, até viagens que os membros realizavam. Dispondo desses recursos, o Conselho participou de Congressos nacionais e conseguiram verbas para a biblioteca Casa Anísio Brito. Iara Moura ainda nos informa que o CEC muito realizou no quesito de concursos públicos de literatura, com premiações em dinheiro e publicação de obras, financiado ou pelo Governo do Estado, ou por recursos advindos de repasses do Conselho Federal de Cultura (2010, p. 138 – 139).

Entretanto, o CEC só viria ter maior representatividade quando, em dezembro de 1973, através da Lei nº 3.262, o Governador Alberto Silva cria a Secretaria de Cultura e em 2 de abril de 1974, de acordo com a Lei nº 115, o Conselho Estadual de Cultura passa à condição de órgão da recém criada Secretaria (MOURA, 2010, p. 144).

Admitindo que o Estado necessitava de um órgão Executivo, além de um Conselho assessorial e deliberativo dos aspectos culturais do Piauí, o Governador Alberto Tavares e Silva, através da Lei nº 3262, de 6 de dezembro de 1973, criou a Secretaria de Cultura [...] Com isso, chamava ao Estado a responsabilidade maior de órgão promotor, irradiador e preservador da cultura do Piauí. Foi convidado para ser seu primeiro secretário, um intelectual, jurista e historiador, Wilson de Andrade Brandão, o qual implementou as primeiras medidas de ordem burocráticas e de execução de programas culturais (SÁ FILHO, 2003, p.246).

De acordo com o plano de governo de Dirceu Arcoverde (1975-1978), que substituiu Alberto Silva na administração do Piauí, “a criação de uma secretaria que cuidasse, exclusivamente, dos assuntos culturais do Estado se fez necessária, quando se sabe que os fatores de ordem cultural são vitais para uma nação” (1975). Segundo Francisco Miguel de Moura, não se sabe, de fato, exatamente quando se deu a primeira política cultural do Piauí, mas ele acredita que foi Alberto Silva o responsável, justamente com a criação desta Secretaria de Cultura (2003, p. 433). Ademais, a política do governo Alberto Silva (1971-1974) entra em sintonia com o real estado das políticas públicas do Brasil

cujas tónicas eram tirar o Piauí do anedotário nacional, imprimindo um caráter desenvolvimentista, através de obras faraônicas e de grandes projetos de

resultados imediatos [...] Instala-se a Universidade Federal do Piauí e o ideal de que ela seria o centro propulsor na produção do conhecimento, como a base para o desenvolvimento do Estado [...] Criou-se a Fundação Projeto Piauí e o Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares – CEPI [...] O CEPI formou, em curto prazo, cerca de três mil professores de Educação Artística (SÁ FILHO, 2003, p. 246 – 247).

Importante dizer que o CEPI tornou-se, futuramente, a base da Escola de Música do Estado (SÁ FILHO, 2003, p. 247) e do Curso de Educação Artística, da UFPI (COELHO 2003, p.47). As escolas públicas de arte, como a Escola de Música e a Escola de Dança, que funcionam hoje (2015) na Central de Artesanato, e mesmo a Escola de Teatro e a Oficina Procópio Ferreira, todas essas iniciativas elaboradas nas décadas seguintes, compõe diretrizes do governo na formação intelectual de artistas nessas três áreas. Curioso saber disso porque, até hoje, não existe uma Escola de Artes Plásticas ou de Artes Visuais do Estado, configurando certa falta de prioridade dessa área como política pública. Um descaso que sugere mesmo o desinteresse do Estado em estimular e promover essa forma de expressão¹⁹.

Além da realização de obras como o Albertão, maior estádio de futebol nunca antes visto por aqui, e da fundação da UFPI, que abriria o leque de opções no ensino superior para técnicos e intelectuais necessários à modernização do Estado, Alberto Silva implanta ainda outras ações culturais, em conformidade com o processo nacional de institucionalização da cultura: além de criar a Secretaria, fortalece a participação do CEC e cria projeto de publicação de obras fundamentais para a história e cultura local: criou, em 17 de janeiro de 1972, através do Decreto nº 1.416, a Comissão²⁰ de elaboração do Plano Editorial do Estado, para selecionar obras que deveriam ser publicadas com o incentivo do Governo.

O critério utilizado para a escolha das obras literárias e históricas, era a identificação no perfil autorizado pelo Estado, isto é, obras que abordassem os principais eventos ocorridos no Piauí, com a finalidade de discutir as

¹⁹ Ainda no mérito dessa questão, em 1974, a Secretaria de Cultura cria o Salão de Artes Plásticas do Piauí (SAP), estimulando e incentivando artistas como Mestre Dezinho, que produz arte santeira esculpida em madeira (MORAIS, 2003, p. 280). Entretanto, o Salão não teve vida longa, durando apenas 10 edições. Considero eventos como o Salão de Artes Plásticas apenas ações públicas pontuais, não configurando exatamente uma política pública como a elaboração de uma escola permanente de artes plásticas, que nunca existiu. Segundo Pollyana Coêlho: “Os SAPs funcionaram como um estopim da emergência de jovens talentosos [...], a premiação oferecida servia para que jovens artistas buscassem a arte como possível caminho profissional” (2003, p. 46).

²⁰ A comissão foi “composta por representantes selecionados pelo governador Alberto Silva nas principais entidades culturais do Estado, como a Academia Piauiense de Letras, representada por Manoel Felício Pinto; o Conselho Estadual de Cultura, por Odilon Nunes; o Departamento Estadual de Cultura, por Casimiro Távora Ramos Filho; a Companhia Editora do Piauí, por Deoclécio Dantas Ferreira; a Assessoria de Imprensa do Palácio do Governo, por Armando Madeira Basto; e a Fundação Universidade Federal do Piauí, por Noé Mendes de Oliveira” (MOURA, 2010, p. 167).

raízes da piauiensidade, construindo uma história patriótica, que exaltasse os feitos de seus “heróis” (MOURA, 2010, p. 167)

O Plano Editorial do governo entrava em consonância com a política de criação e incentivo do sentimento de piauiensidade que trabalhado no primeiro tópico deste capítulo. O que deveria ser incentivado como cultura oficial do Estado era aquilo que o discurso dos intelectuais-historiadores definiram como legitimamente piauiense.

Diga-se de passagem, a relação entre o primeiro secretário de cultura, Wilson Brandão, o CEC e a APL tinha seus problemas: o plano editorial criado pelo governo Alberto Silva em 1972 vinha sendo organizado pelas referidas instituições, mas com a criação da nova secretaria, havia a crítica por parte dela de que estavam sendo adotadas “políticas de favorecimento e de personalismo na escolha de obras histórico-literárias piauienses para publicação, bem como, [havia] a lentidão em relação à difusão dos livros editados pelo Plano Editorial.” (MOURA, 2010, p. 145). A crítica decantou-se no tempo: Francisco Miguel de Moura disse que o projeto publicou obras significativas da literatura e história, mas que “depois caiu no ramerrão e começou a editar trabalhos sem importância, quer literária ou artística” (2003, p. 432). Cineas Santos também comentou o projeto, dizendo que:

Mesmo com a criação do Plano Editorial do Piauí (início da década de 70), mais tarde rebatizado Projeto Petrônio Portela, pouca coisa mudou. Os livros editados pelo tal Projeto serviam mais como propaganda oficial do governo do que como instrumento de difusão da literatura piauiense. Ademais, publicou-se muita coisa sem qualquer valor literário (SANTOS, 2003, p. 288)

As últimas linhas são importantes porque apresentam a versão de que o Plano Editorial do Governo do Piauí, depois reformado como Projeto Petrônio Portela, que foi a grande vitrine dos projetos culturais do Estado, a menina dos olhos do Governo, reverenciado como a principal política pública de incentivo à cultura do Estado e, considerando aqui as opiniões de três intelectuais (Wilson Brandão, Cineas Santos e Miguel de Moura), teria todo seu brio ofuscado por clientelismos e algumas obras sem significância.

Era de interesse da política editorial do Estado, como parte de divulgação da nossa cultura, ainda, a criação de revistas culturais periódicas, dessa forma se deu a publicação do *Caderno de Divulgação Cultural* e da revista *Presença*, ambas inicialmente organizadas pela Secretaria de Cultura. A primeira teve vida curta, já a revista *Presença*, na década de 1980, a partir da quinta edição, passou para os cuidados do CEC através de uma parceria com o

Estado, quando M. Paulo Nunes foi presidente da Secretaria (MOURA, 2010, p. 149). Até hoje é publicada, ultrapassando cinco dezenas de edições.

2.2.3. FUNDAC, FUNCULPI ou FUNDEC e o “desmanche” da Secretaria de Cultura

Pouco depois da criação da Secretaria de Cultura, acontecido em dezembro de 1973, o governador Alberto Silva cria também a Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC, “por meio da lei nº 3.320 de 4 de abril de 1975, órgão, que, com o auxílio do CEC e da Secretaria de Cultura, deveria ‘executar a política cultural do governo e preservar o patrimônio natural e cultural do Piauí’” (BASTOS apud TORRES, 2010, p. 59). Curiosamente, 1975 é também o ano de criação da Fundação Nacional das Artes – FUNART, instituição que executaria o Plano Nacional de Cultura. A função da FUNDAC não seria muito diferente, e sua criação, no mesmo ano de uma instituição nacional de características semelhantes, é evidência de uma política Estadual em compasso com a Federal.

No final daquele ano, o último da primeira administração de Alberto Silva (de 1971 a 1975), trataram de criar objetivos para a FUNDAC, que deveriam ser atingidos no governo subsequente, de 1975 a 1979:

- a) defesa e promoção do patrimônio histórico, artístico, paisagístico e arqueológico do Estado;
- b) estímulo à ação criadora e à arte como meio de obter uma base social que bem alicerce as conquistas do progresso técnico;
- c) difundir e divulgar a cultura promovendo publicamente suas manifestações;
- d) realizar levantamentos e pesquisas sobre o acervo histórico e folclórico do Estado;
- e) implantar um centro integrado de cultura com vistas ao estímulo e difusão de atividades culturais (GOVERNO DO ESTADO apud TORRES, 2010, p. 59).

Faltou, dentre esses objetivos, o mais óbvio: Segundo Gislane Torres, a “Fundação Cultural, possibilitou a abertura aos investimentos e as parcerias privadas, a fim de obter recursos para o campo cultural do Estado” (TORRES, 2010, p. 118). As Fundações públicas têm essa função, de conseguir recursos junto ao capital privado de forma mais ágil e menos burocrática e reinvesti-los em projetos de interesse do governo.

Existem inúmeras fundações culturais de grande prestígio no Brasil, como a Fundação Biblioteca Nacional e a FUNART, que trabalham diretamente ligadas às políticas públicas estabelecidas pelo MinC e pelo Conselho Federal de Cultura. Uma política cultural

bem elaborada faria exatamente o que fez o governador Alberto Silva, disponibilizando uma secretaria para executar projetos e uma fundação para arrecadar recursos além de articulá-los a um conselho deliberativo para traçar planos. O mapa estava bem desenhado. Entretanto, o percurso para sua execução tinha uns descaminhos: durante as primeiras gestões, o Secretário de Cultura, ocupava também a cadeira de presidente da Fundação Cultural Piauí, acumulando duas funções e dois cargos no mesmo governo.

Dessa forma, Wilson Brandão (secretário em 1974 e de 1980 a maio de 1982), Jesualdo Cavalcante (de 1983 a 1986) e Israel José Nunes Correia (de 1987 a 1988), ao longo dos anos, eram tanto secretários quanto presidentes. Era como se duas máquinas estatais com naturezas distintas (mas de objetivos semelhantes) ocupassem o mesmo espaço, equipamento e pessoal: a diferença estava apenas no papel. De fato, durante muitos anos, FUNDAC e Secretaria de Cultura ocuparam o mesmo prédio, no centro de Teresina, em frente à praça Marechal Deodoro. No primeiro andar funcionava a Secretaria e no térreo, a Fundação. Isso demonstra que, desde o princípio de suas criações (em 1973 e 1975), não havia aparato para suportar os dois órgãos separadamente, revelando a real falta de recursos para abarcar objetivos tão abrangentes, como são os de uma secretaria e de uma fundação cultural. De maneira que se pode considerar que o acúmulo de cargos, pelo mesmo representante nas duas instituições, disfarçava-se numa máquina pública de cultura azeitada, com secretaria e fundação atuando agilmente na mesma linha política, quando na verdade escondia um problema orçamentário do Estado.

Dez anos depois de criada a Secretaria de Cultura, durante o governo Hugo Napoleão, através da Lei nº 3869, de 13 de maio de 1983, que reestrutura os órgãos do poder executivo, ela é transformada em Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo. Essa reorganização, mesmo se fosse para o bem do desporto e do turismo, pode ser considerada o início do “desmanche”²¹ da política cultural criada por Alberto Silva, afinal, parti-se do pressuposto publicado no Plano de Governo de Dirceu Arcoverde, como já mencionado, de que “a criação de uma secretaria que cuidasse, exclusivamente, dos assuntos culturais do Estado se fez necessária, quando se sabe que os fatores de ordem cultural são vitais para uma

²¹ O termo “desmanche do Estado” foi utilizado por Anita Simis (2007, p. 145) para classificar a política do Governo Fernando Collor (1990 – 1992), que, na área da cultura, extinguiu o Ministério da Cultura e vários outros órgão, como a FUNARTE e a EMBRAFILME. Utilizaremos o termo “desmanche” no mesmo sentido, exemplificando o que aconteceu com os mecanismos culturais do Piauí a partir do governo Hugo Napoleão (1983 – 1986).

nação” (1975). Lembremos também do que disse A. Tito Filho, de quando foi criada a Secretaria de Cultura:

Oportuníssima a medida do Governo em criar a Secretaria da Cultura, com o desdobramento da antiga Secretaria de Educação e Cultura. Um Secretário da Educação já tem sobre os ombros pesadas responsabilidades. Imagine-se o mesmo titular com os imensos encargos de promover o processo cultural da coletividade. Quando exerci o cargo de Secretário da Educação e Cultura, senti o problema em toda a sua crueza. Ou superintendia a parte educacional, deixando de lado os assuntos culturais, ou vice-versa. [...] A primeira medida [a ser adotada] seria a sua urgente organização e a adoção de um plano cultural simples e objetivo de fácil execução. [...] Tudo deve ser iniciado partindo-se de um centro-piloto que é Teresina. Depois, a irradiação, por outras paisagens culturais, do Piauí (TITO FILHO apud MORAIS, 2010, p. 144).

Ora, se o peso da educação é grande, também lhe será pesado sobre os ombros as responsabilidades da cultura, do desporto e do turismo. Imagina-se o esforço que a secretaria com essas três pastas teria de fazer para conseguir movimentar as engrenagens da máquina estatal a seu favor!

Por esses motivos, por considerar que a exclusividade se faz necessária na política pública da ordem cultural e por julgar que as três pastas juntas são um enorme peso sobre os ombros de um secretário, é fato afirmar que a Lei nº 3869, de 13 de maio de 1983, é o primeiro passo do processo contínuo de desmanche cultural que se prolonga até 2003, como poderemos constatar a seguir.

O segundo passo do desmanche foi ação semelhante ao que aconteceu ao Ministério da Cultura, que foi extinto durante o governo Fernando Collor (como explicitado no capítulo 1). A Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo deixou de existir em 1991, durante a gestão de Freitas Neto, através da Lei 4382, de 27 de março, que propõe uma grande reforma administrativa, passando para a área de competência da PIEMTUR as atividades de turismo, para a FAGEPI, as atividades desportivas e para a Fundação Cultural do Piauí, agora rebatizada de FUNCULPI, as atividades de cultura. Esses três órgãos eram integrados à extinta secretaria, e agora, desmembrados, não teriam mais uma política articulada porque, perderam seu suporte institucional, tornando-se órgãos independentes, sem secretarias que as representasse. O agravante dessa lei é que a pasta, as demandas e o nome “cultura” não voltaram à Secretaria de Educação, da forma como fora estabelecido anos antes pela Lei delegada nº 17, de 28 de abril de 1969 (que criou a Secretaria de Educação e Cultura), ficando

agora toda a responsabilidade da gestão cultural unicamente sob os ombros da FUNCULPI. Francisco Miguel de Moura nos dá sua opinião quanto ao assunto:

Há algum tempo foi extinta a Secretaria de Cultura [Desporto e Turismo], ao que tudo indica, por vontade política. Mas não deixou muita saudade, assumindo todas as suas funções a Fundação Cultural do Estado. Na hora da extinção do órgão, talvez pensassem em diminuir a representação do Governo junto à comunidade da cultura – os agentes culturais. Os governos, de modo geral, acham que a cultura não produz – só gasta, é uma excrescência. E assim lhe vão retirando as poucas verbas, diminuindo a participação no orçamento (2003, p. 433)

Além da pouca verba, reclamação comum relacionada à área da cultura, que eventualmente está longe de atingir o 1% normalmente desejado e reivindicado pelas secretarias de cultura e produtores culturais em todo o Brasil, o “desabafo” de Francisco Miguel de Moura revela a real função da Fundação Cultural do Piauí, que assume de vez um papel de “secretaria”. Como dissemos antes, uma Fundação tem mais facilidade para conseguir recursos do capital privado e o fim da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo desmascara a real intenção de uma fundação cultural intimamente ligada à uma secretaria despreparada e sem recursos próprios: o fato de que o governo não disponibiliza verbas suficientes para gerir seus próprios projetos culturais, necessitando do patrocínio empresarial. Tomemos como exemplo o Projeto Petrônio Portella:

De acordo com as cláusulas do referido contrato, a Secretaria da Cultura teria que transferir mensalmente à Academia Piauiense de Letras, o relativo a 50% (cinquenta por cento) dos recursos financeiros do Projeto Petrônio Portella, sendo que a APL deveria apresentar relatório mensal e quadro financeiro demonstrativo dos valores recebidos e aplicados dentro de um prazo de trinta dias.

Além disso, nas publicações aprovadas pelo Conselho Editorial da Academia, deveria constar a seguinte referência: “Governo Alberto Silva- Projeto Petrônio Portella”, indicando também as entidades e seus respectivos dirigentes, que apoiaram a publicação das obras editadas. (MOURA, 2010, p. 114).

Ou seja, mesmo o Projeto Petrônio Portella, que destacou-se como uma das mais importantes políticas públicas de cultura no Piauí, era financiado em apenas 50% pelo governo do Estado, sendo a outra metade conseguida através de parcerias da FUNCULPI e da APL com outras entidades. É evidente que o governo não conseguia, sequer, disponibilizar os recursos necessários para financiar sozinho uma política de publicação de obras importantes para a cultura, história e identidade piauiense, que dirá o financiamento de políticas públicas

mais dispendiosas, como a manutenção do patrimônio material e imaterial e o incentivo às outras áreas da cultura além da literatura.

De maneira que, com o fim da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo, a FUNCULPI assume, de fato, todos os encargos que uma secretaria de cultura deve ter, administrando, planejando e executando ações culturais, além de buscar recursos em parcerias com empresas privadas.

A significância da FUNDAC como principal órgão da cultura é tanta que, não são raras as vezes em que seu Presidente, cargo que existe de fato, é chamado erroneamente de Secretário, um título ilusório, já que “vale destacar que o Presidente da FUNDAC possui status de Secretário Estadual” (RÊGO, 2013 B, p. 104). Em inúmeras ocasiões, a presidente Sônia Terra (durante oito anos à frente daquela Fundação) foi chamada de “secretária” por populares, artistas ou mesmo vereadores e prefeitos, tamanha a representação executiva que o cargo possui. O próprio Conselho Estadual de Cultura (CEC), nos primeiros anos do governo Wellington Dias (2003-2010), esteve ligado como órgão deliberativo da FUNDAC e não da SEDUC, como deveria ser. Foi necessária uma rusga entre o governo do PT (durante o primeiro mandato do Wellington Dias), mais precisamente entre a própria FUNDAC e o CEC, para que fosse formalizada a reintegração do Conselho como órgão colegiado à Secretaria de Educação e Cultura, como era antes de 1973 (QUEIROZ apud NUNES, 2012, p. 88).

Um detalhe que ainda não foi aqui abordado é que a maioria dos autores pesquisados se referiam à antiga Secretaria apenas como Secretaria de Cultura, esquecendo-se ou não se incomodando em lembrar que entre 1983 e 1991 era também uma secretaria do desporto e do turismo, duas outras áreas que, assim como a cultura, sofrem de um grande descaso de elaboração de políticas públicas bem articuladas. Esses três áreas exigem políticas planejadas de maneira que possam colher frutos realmente proveitosos apenas em longo prazo. E as três pastas estavam sob a mesma secretaria que não podia, sequer, financiar sozinha uma política de publicação de livros, como o projeto Petrônio Portella.

O terceiro passo do processo de desmanche institucional da política pública cultural acontece em 1997, durante o governo Mão Santa, quando, através da Lei nº 4903, de 29 de janeiro, é criada a Fundação Estadual de Cultura e do Desporto do Piauí (FUNDEC):

Com a existência da Secretaria de Cultura e a criação da Fundação Cultural do Piauí, enquanto órgãos públicos responsáveis pela promoção, desenvolvimento e divulgação da cultura do Estado, observa-se que houve, praticamente, uma redundância quanto a seus objetivos. No governo de Francisco de Assis Moraes Souza, já extinta a Secretaria de Cultura, fez-se a fusão da Fundação Cultural e FAGEPI, instituindo-se através da Lei nº 4903

de 29 de janeiro de 1997, a Fundação Estadual de Cultura e do Desporto do Piauí – FUNDEC, com os mesmos objetivos dos órgãos anteriores (SÁ FILHO, 2003, p. 247).

A FUNDEC tinha por função promover cultura e desportos. Mão Santa tira o único alívio dos ombros de um presidente da FUNDAC, que era ter como responsabilidade “apenas” a gestão cultural. Agora, Fundação Cultural do Piauí e Fundação de Assistência Geral aos Desportos do Piauí (FAGEPI) eram um só, focados também em promover duas áreas de interesse do Estado. É como disse Francisco Miguel de Moura, parece que os governos “acham que a cultura não produz – só gasta, é uma excrescência. E assim lhe vão retirando as poucas verbas, diminuindo a participação no orçamento” (2003, p. 433). Ao longo das décadas, a cultura foi apenas diminuindo sua participação institucional dentro do organograma do Estado. De duas fundações que trabalhavam sem uma secretaria específica (FUNDAC e FAGEPI), e isso, por si só, já pode representar um dismantelo na máquina administrativa, criam uma única (FUNDEC) para tentar dar conta das demandas de ambas as áreas. E assim, o governo reduz gastos, cortando orçamentos de áreas que não são prioridades, através da criação de uma única fundação.

Toda essa situação faz lembrar o que dizia Aloísio Magalhães (no capítulo 01), sobre ser mais importante ter uma secretaria de cultura forte dentro do MEC, do que ser criado um Ministério da Cultura fraco, de pouca representatividade e recursos. Ao que parece, a política do governador Alberto Silva da década de 1970, criando uma Secretaria de Cultura no Piauí, não encontrava este tipo de ressalva, ou seja, a transformação de um departamento de cultura da SEDUC numa secretaria específica para a área da cultura não seria um problema, tomando como exemplo a opinião de A Tito Filho (apud MOURA, 2010, p.144), citado há pouco.

É bom lembrar a lógica de Arimathéa Tito Filho quando crê na segmentação das áreas para melhor gerir as diversas atribuições da política pública. Entretanto, a Secretaria criada por Freitas Neto não era voltada unicamente para a cultura, assim como a FUNDEC, criada pelo governador Mão Santa, também não era. Portanto, pensar exclusivamente a cultura numa secretaria piauiense só aconteceu, de fato, entre 1973 e 1983, dez anos para tentar implementar uma política pública cultural eficiente e, se algo foi atingido, com certeza ficou comprometido pelos desmanches promovidos nos governos seguintes.

Já a lógica de Aloísio Magalhães, quando acreditava na permanência da cultura dentro de um ministério de educação, porque assim a cultura permaneceria dentro de um órgão forte, não parece errada a partir de um panorama histórico quando temos diante de nós uma Secretaria de Cultura extinta, depois uma Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo

também extinta e uma FUNDEC responsável pela gestão da pasta cultura e do desporto com poucos recursos e muito trabalho por fazer, como era o cenário em fins dos anos 1990.

Apenas dois anos depois de extinguido, o MinC é recriado durante o governo do presidente Itamar Franco, em 1992, e inicia-se um processo de reconstrução de políticas públicas na área da cultura, em nível federal. Os governantes piauienses não tiveram a mesma sensibilidade e não recriaram uma Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo tão rapidamente, muito menos uma secretaria exclusiva para a cultura, como é reivindicação da classe artística e consta no Programa Estadual de Cultura, documento elaborado pelo Conselho Estadual de Cultura através de um plenário com ampla participação de representantes dos mais diferentes setores da cultura e promotores culturais, realizado em 2002:

Como meta principal deste plano propõe-se a recriação da Secretaria de Cultura do Estado do Piauí. Secretaria que se empenhará em implantar uma política pública de cultura, assumida corajosamente pelo Governo do Estado, que deverá ter o compromisso de buscar profundas transformações, a partir da mudança de objetivo, método, estilo e desempenho (CEC, 2002).

O processo de reconstrução das instituições públicas de cultura no Piauí só começa a acontecer doze anos depois da extinção da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo. Depois de tanto tempo sem nenhuma secretaria de Estado preocupada em pensar políticas públicas culturais no Piauí, em 2003, durante o governo Wellington Dias, através da lei complementar nº 28, de 09 de junho, a “cultura” volta para a Educação, recriando a Secretaria de Educação e Cultura – SEDUC. Outra medida é a Lei complementar nº 31, de 17 de julho de 2003, que desfaz a lei nº 4903, de janeiro de 1997, do Mão Santa, extinguindo a FUNDEC e restituindo a FUNDAC e a FAGEPI como eram antes. A atual estrutura da FUNDAC, recriada em 2003, pode ser resumida da seguinte forma:

O órgão de cultura do Estado se estrutura em um organograma simples em que se destacam o Conselho, a Presidência, e as três gerências: Gerência de Memória Cultural, Gerência de Ação Cultural e Gerência Administrativa e Financeira, às quais estão vinculadas as coordenações de operacionalização dos processos constituinte da Fundação, assim como, das instituições vinculadas como museus e outras casas. Vinculadas a Presidência estão as assessorias: Técnica e Jurídica, além do Projeto Monumenta e da Comissão Permanente de Licitação (RÊGO, 2013B, p. 105).

Como podem perceber, o que chamamos de “processo de reconstrução da Cultura no Piauí” é apenas um retorno há situação semelhante à que havia entre meados da década de

1960 e 1970, pois com a Lei delegada nº 17, de 1969, é criada uma Secretaria de Educação e Cultura e em 1975, Alberto Silva cria a FUNDAC, com a diferença significativa de que em 1973 havia uma Secretaria de Cultura e com Wellington Dias, em 2003, temos a SEDUC e a FUNDAC. A “melhoria” promovida por Wellington Dias é um salto para uma situação parecida com a que existia 30 anos no passado, o retorno a uma situação intermediária entre o que oferece o Governo do Estado e o que exige a categoria artística, conforme o Programa Estadual de Cultura citado aqui, que almejava a recriação de uma secretaria exclusiva para a cultura.

Hoje, no começo de 2015, doze anos e três governadores depois que este Programa foi elaborado, e sua meta principal nunca foi atingida. Atualmente, a FUNDAC permanece como a principal articuladora de políticas públicas culturais, realizando e apoiando projetos, sendo também o órgão principal à qual outras instituições como o Arquivo Público, Theatro 4 de Setembro, o Museu do Piauí e várias casas de cultura espalhadas pelo interior do Estado estão diretamente vinculadas. E a FUNDAC continua ligada à SEDUC, que tem sobre seus ombros o enorme peso de demandas gigantescas, tanto da educação como da cultura.

Pouco depois das eleições do início de outubro 2014, com Wellington Dias eleito para ser governador do Piauí na gestão de 2015 e 2018, uma de suas promessas foi recriar a Secretaria de Cultura. A proposta é transformar a FUNDAC na nova secretaria, cenário ainda distante da realidade criada por Alberto Silva, quando existia Fundação e Secretaria. Isso confirmaria que, efetivamente, é esta Fundação que possui a responsabilidade de gerir a cultura no nosso Estado. Entretanto, ainda é muito cedo para falar de tudo isso...

2.2.4. O Sistema de Incentivo Estadual à Cultura: a lei de incentivo fiscal do Piauí

Desde 1986, com a criação da Lei nº 7.505, mais conhecida como Lei Sarney, de 02 de junho daquele ano, que as políticas culturais baseadas em renúncia fiscal tornaram-se o meio mais eficaz de incentivo cultural no Brasil. Com o passar dos anos, percebe-se que as leis de incentivo passaram por reformulações no sentido de melhor atender aos interesses dos promotores culturais e da população em geral. Como foi mostrado no capítulo 1, a Lei Sarney é extinta e cria-se a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet, que tentava evitar os vícios da lei que substituía.

Faria (2000) argumenta que as leis de incentivo à cultura foram criadas na década de 1990 para estimular a iniciativa privada a investir em cultura num

momento em que o Estado brasileiro fechava os órgãos culturais mais representativos, reduzia seu orçamento e começava a construir um Estado mínimo e um mercado máximo. Com as leis culturais, abria-se mão das políticas públicas de cultura e realizava-se a cultura com o dinheiro público na esfera privada (FARIA apud BARACHO e RADDI, 2008, p. 02).

O cenário descrito por Faria é o mesmo tanto em nível nacional como local. O desmanche de órgãos culturais parecia uma política sistemática que se espalhava pelo país e o surgimento de leis de incentivo fiscal seria a grande opção diante de políticas que não disponibilizavam, diretamente, recursos para os projetos culturais, da forma como abordado no capítulo 01 e nos tópicos anteriores a esse, de maneira que esse tipo de política tornou-se comum também nas esferas estaduais e municipais em, praticamente, todo o país.

Enquanto o governo Collor extinguiu a Lei Sarney, a prefeitura de São Paulo aprovava a Lei Mendonça (Lei nº 10.923/90). Regulamentada em 1991, essa lei constituiu medida pioneira que serviu de modelo para diversos municípios ao permitir a dedução do Imposto sobre a Propriedade Territorial Urbana (IPTU) e do Imposto sobre Serviços (ISS) para os contribuintes que aplicassem recursos na área cultural.

Após a Lei Mendonça, surgiram leis municipais em diversas capitais brasileiras e outras cidades, bem como leis estaduais de incentivo à cultura, as quais definem como instrumento de incentivo fiscal um percentual do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS).

Berman, Durand e Gouveia (1995) assinalam que, em meados de 1995, o Distrito Federal e mais quatro Estados (Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo) e oito capitais estaduais (Aracaju, Belo Horizonte, Curitiba, Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Teresina e Vitória) já dispunham de leis aprovadas de incentivo fiscal à cultura. Complementando esses autores, vale mencionar outro significativo número de municípios, como Londrina, São Bernardo do Campo, Uberlândia, Santo André, São José dos Campos, e muitos outros, nos quais leis de incentivo e de fundos foram criadas na década de noventa (FARIA apud BARACHO e RADDI, 2008, p. 03).

Em Teresina, foi criada a Lei A. Tito Filho com o mesmo tipo de propósito de patrocínio em troca de renúncia fiscal. No dia 30 de dezembro de 1997, de acordo com a Lei nº 4997, é criado o Sistema de Incentivo Estadual à Cultura (SIEC), sob o qual será esclarecido um pouco.

Assim como a Sarney e a Rouanet, o SIEC teve seus problemas:

O SIEC já teve seus momentos de descrédito e hoje busca a recuperação de sua credibilidade abalada por alguns projetos que não conseguiram sair do papel por falta de dinheiro.

A lei n. 4997, de 1997, que criou o SIEC, já vinha sendo motivo de debate, em razão da necessidade de mudanças. Depois de vários encontros da classe artística, ela passa agora por alterações que foram aprovadas na Assembleia Legislativa. Entre as mudanças o artista passa a ser visto como

empreendedor, podendo, enquanto pessoa física, concorrer com até dois projetos ao mesmo tempo, e pessoa jurídica com quatro (PEDROSA, 2013, p. 50).

As mudanças no SIEC foram feitas através da Lei nº 5.405, de 14 de julho de 2004 e pelo decreto nº 11.486, de 08 de setembro de 2004, durante o governo Wellington Dias. Segundo o próprio Governador, em texto intitulado “Ampliação e garantia da Lei!”, publicado em cartilha de divulgação do novo SIEC:

Ciente da necessidade de **verdadeiramente** viabilizar o incentivo à produção artística e cultural do Piauí, o Governo do Estado vem empenhando esforços de ampliar e garantir o acesso aos meios de produção e difusão do setor [...] Trata-se de iniciativa que facilita o desenvolvimento de uma política cultural cooperativa, solidária e transformadora, graças aos novos mecanismos que estamos incorporando à Lei de nº 4.997, de 30 de dezembro de 1997 [...] Com a reformulação do SIEC, o Governo do Estado demonstra compromisso de estimular e desenvolver as mais diversas áreas da cultura no Piauí. Esse processo demanda tempo e envolve a competência institucional das estruturas envolvidas (Estado, empresariado e sociedade civil organizada) (DIAS, 2004, p. 7-8, grifo nosso).

A presidente da FUNDAC Sônia Maria Dias Mendes, mais conhecida como Sônia Terra, na mesma cartilha, em texto intitulado “Produzir cultura é a nova Lei!” diz que:

A produção cultural do Piauí encontrava-se carente de uma Lei de Incentivo Cultural que pudesse viabilizar, **verdadeiramente**, os projetos culturais do nosso Estado. Para que o Sistema de Incentivo Estadual à Cultura – SIEC pudesse se tornar exequível, fez-se necessário um estudo, uma reavaliação e uma reformulação da Lei de nº 4.997 [...] Acreditamos que este mecanismo que dispõe sobre benefícios fiscais direcionados à cultura seja o incentivo maior que o Estado possa disponibilizar à nossa produção cultural nas diversas linguagens artísticas (TERRA, 2004, p. 9 – 10, grifo nosso).

Tanto a fala do Governador como a da Presidente da FUNDAC exasperam expectativas enormes com relação à reformulação da Lei, como se finalmente ela pudesse, de fato e “verdadeiramente”, fazer a diferença nas políticas culturais do Piauí. Para o Governador o novo SIEC é transformador, mas requer competência institucional das partes envolvidas. Para a Presidente, o SIEC é o maior incentivo que o Estado pode dar à produção cultural, ou seja, é a principal política cultural defendida pelo governo Wellington Dias (2003 a 2010).

Dentre as alterações promovidas no SIEC, destacam-se, além da possibilidade de inscrição por pessoa física, lembrada por Liliane Pedrosa agora a pouco: a criação de um Regimento Interno que fixa as normas relativas ao funcionamento do Conselho Deliberativo

do SIEC e seus órgãos auxiliares. Esse Conselho é formado por 10 membros selecionados entre secretarias de governo, Conselho de Cultura e representante da classe artística, que terá por responsabilidade a administração do Sistema, buscando transparência em todo o processo de seleção de projetos e acompanhamento de sua realização, bem como de sua prestação de contas.

Outra modificação é no artigo 8, inciso 7, onde lê-se que “só poderão apresentar novos projetos os produtores culturais que prestarem contas dos projetos executados”. Isso evita que um proponente em débito com o SIEC possa continuar concorrendo e vencendo novos projetos, que possam vir a ser mal executados ou não serem aprovados em suas prestações de conta.

Alteração importante também é a destinação de no mínimo 30% dos recursos conseguidos pelo SIEC para projetos do interior do Estado, demonstrando claro interesse na interiorização da política cultural.

Vale lembrar que:

A partir da reforma constitucional instituída pela Emenda Constitucional nº 42, de 19 de dezembro de 2003, que estabeleceu que até 0,5% da receita tributária líquida dos Estados pode ser utilizada para fomento à cultura, criou-se um grande potencial financiador para a área, aumentando o ritmo do crescimento das experiências de incentivo fiscal à cultura (FARIA apud BARACHO e RADDI, 2008, p. 03).

A Ementa Constitucional nº 42 foi incluída no artigo 11 do SIEC, rezando que “o Poder Executivo fixará anualmente por ocasião da elaboração da proposta orçamentária, um percentual de renúncia fiscal nunca superior a 0,5%”. Além disso, no capítulo V, artigo 23, “fica o Poder Executivo autorizado a abrir o crédito especial no valor de R\$ 100.000,00 (cem mil reais) na conta do Sistema de Incentivo Estadual à Cultura, destinados a promover a constituição do Fundo de Incentivo à Cultura [FIC]”. Com essa resolução, o próprio governo instituiu recursos mensais para o FIC, totalizando R\$ 1.200.000,00 (um milhão e duzentos mil reais anuais), disponibilizando a verba diretamente para os proponentes com projetos aprovados, criando uma opção ao mecenato da iniciativa privada.

Apesar do que foi considerado uma vitória para as políticas públicas culturais no Piauí, estabelecendo o teto de 0,5% do orçamento para políticas de renúncia fiscal além de um crédito de R\$100.000,00 (cem mil reais) mensais, o SIEC acumulou problemas de execução, pelo menos durante o segundo governo de Wellington Dias.

Segundo matéria informada pela Coordenadoria de Comunicação do Estado (CCOM), em 2008 o “SIEC teve um total de 109 projetos culturais inscritos dos quais 80 foram aprovados, superando em mais de 40% os Editais de 2005 e 2007, quando somente 64 projetos foram inscritos através do mecenato e pelo fundo de incentivo à cultura” (2010). Naquele dia, em fevereiro de 2010, quando foram divulgados 80 novos projetos aprovados, a preocupação da FUNDAC era “deliberar sobre a distribuição e análise dos processos da primeira parcela dos projetos aprovados no edital de 2008/2009, além de encaminhamentos sobre a liberação da segunda parcela do mesmo edital” (CCOM, 2010).

De acordo com um relatório apresentado pela FUNDAC:

Em 2008, o Conselho Deliberativo do SIEC, lança novo Edital na modalidade Fundo de Incentivo à Cultura. Neste edital foram inscritos 114 (cento e quatorze) projetos entre capital e interior, havendo 81 (oitenta e uma) propostas aprovadas, das quais apenas duas não assinaram contrato e 79 estão em processo de execução com a liberação da primeira parcela já efetuada (FUNDAC, 2010).

Uma segunda matéria jogará um pouco de luz sobre a real situação do SIEC naquele final de segundo mandato do governador Wellington Dias:

A presidente da FUNDAC e do SIEC, Sistema de Incentivo Estadual à Cultura, Sônia Terra, está feliz da vida. Sônia está sorrindo para as paredes porque finalmente conseguiu que fosse liberada a primeira parcela da verba aos contemplados do SIEC. Depois de muita polêmica e atrasos, o dinheiro foi repassado. A lei estadual promove a produção de bens culturais. Um mecanismo que fomenta a arte e os artistas, mas, padece de maior mobilidade para fazer do discurso a prática da execução das obras. A verba será dividida em 3 parcelas que serão liberadas à medida que as contas forem prestadas no cumprimento do cronograma do projeto (SEM AUTOR, portal 180graus, 18 de agosto de 2009).

A matéria acima foi publicada no site 180graus em agosto de 2009 e, como visualizado na matéria anterior, o último edital do SIEC até então seria o de 2008, portanto houve um atraso de mais de 1 ano para a liberação de primeira parcela dos recursos destinados aos projetos aprovados para o SIEC, quando, de acordo com a Lei, havia uma disponibilidade de R\$ 100 mil mensais para financiar projetos via o Fundo de Incentivo à Cultura. Se essa verba fosse “verdadeiramente” disponibilizada, o SIEC não enfrentaria esse tipo de problema, porque era quantia mais que suficiente para o repasse aos proponentes das parcelas previstas.

Segundo outra matéria, publicada em março de 2011 pelo site 180graus, “quatorze projetos aprovados pelo Sistema de Incentivo Estadual à Cultura (SIEC) tiveram o pagamento de suas parcelas efetuado pela Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC). A remuneração, que totalizou R\$ 70 mil, é relativa à segunda parcela dos aprovados no último edital” (VIANA, 2011).

De acordo com essas duas últimas matérias, uma de 2009 e outra de 2011, tem-se a informação de que o Estado atrasou em um ano o pagamento da primeira parcela do edital de 2008 e agora em mais dois anos para o repasse da segunda parcela. Situação, no mínimo, muito desconfortável, tanto para os proponentes dos projetos aprovados como para os gestores da cultura à frente da FUNDAC, que durante o governo Wellington teve a Sonia Terra como presidente e durante o governo Wilson Martins (2010 a 2014), teve Bid Lima como herdeira dessa dívida do Estado para com a cultura. Com esse peso sobre os ombros, Bid Lima disse que:

Resolver a situação das pendências de pagamento de projetos e cachês foi uma das metas apresentadas ao governador durante a reunião e, no momento, é uma das prioridades da FUNDAC. Nosso objetivo é que todo mês parte da pendência seja paga, pois, só após a aniquilação total da dívida, iremos lançar novos editais (LIMA apud VIANA, 2011).

Os pagamentos referentes à terceira parcela daqueles projetos de 2008 para o SIEC só foram realizados no dia 13 de fevereiro de 2012 e, segundo matéria da época, a FUNDAC trabalhava na “na modificação da lei de incentivo para melhor atender produtores culturais do Estado juntamente com o Conselho Estadual de Cultura. A lei continua aberta para projetos da modalidade mecenato” (PINHO, 2012). Ou seja, o Governo do Estado, que desde 2007 atrasava parcelas inferiores a R\$ 100 mil para quitar o débito com os projetos culturais, não cumprindo com sua própria Lei, a partir de então, não estava mais disponibilizando a possibilidade de um edital para seleção de projetos para o SIEC na modalidade de Fundo (FIC). Além disso, estava, oficialmente, desligando-se de sua função de financiador direto da cultura e apostando no financiamento indireto, via mecenato privado. Um triste fim para uma política que deveria, “verdadeiramente”, fazer a diferença, mas que não conseguia manter recursos suficientes no Fundo de Incentivo à Cultura à qual estava comprometida.

Essa questão da disponibilidade do recurso via fundo estatal seria o único problema da Lei se não houvesse outro ponto delicado com relação a forma de execução de seu

mecenato, conforme se pode observar no Relatório - Gestão Cultural, apresentado pela gestão da FUNDAC, de 2003 a 2010.

Ainda em 2007 o Conselho Deliberativo do SIEC, lançou um Edital para modalidade MECENATO. Nesta modalidade foram inscritos 45 (quarenta e cinco) projetos da capital e 19 (dezenove) projetos do interior somando um total de 64 (sessenta e quatro). Deste total, apenas dois projetos, “Festival de Teatro Lusófono” e “Piauy: Das Origens à Nova Capital” conseguiram patrocínio. O primeiro, na área de teatro e o segundo na área de literatura. Outro projeto que foi realizado via Mecenato com patrocínio da Empresa Oi, através do SIEC, foi o “Música para Todos”, que obteve patrocínio para os períodos de 2005/2006 (FUNDAC, 2010).

Ou seja, não adianta o governo destinar um milhão de reais, ou mais, para serem investidos na cultura, via Mecenato, se os projetos, de fato, não forem incentivados pelas empresas. Fala-se aqui de 64 cartas de concessão de incentivos fiscais que foram disponibilizadas pelo SIEC, onde apenas dois projetos foram financiados. Ou seja, trata-se de um universo de aproveitamento de recurso disponibilizado pelo Estado de apenas 3%, aproximadamente. Apenas três situações podem explicar esse cenário: 01) Empresários desinformados ou desinteressados em incentivar projetos culturais via renúncia fiscal e ganho de publicidade (o que é bem improvável, já que, no final das contas, não existem gastos para esses empresários, apenas ganhos, considerando que o incentivo fiscal é, em última instância, um recurso de verbas públicas); 02) Projetos ruins, que não despertam interesse do empresariado e 03) Produtores culturais incompetentes ou mal articulados que não conseguem vender seu projeto.

Em qualquer um dos três casos o Estado não está completamente isento. Veja o que diz Klevisson Viana, produtor cultural e cartunista cearense que enfrenta esse tipo de problema no Estado vizinho ao Piauí, mostrando que o problema não é apenas local:

E a lei do Mecenato no Ceará? Rapaz é uma lei que precisa passar urgente por umas mudanças. Porque você é aprovado na lei e recebe uma carta de captação de R\$100mil e eles lhe dão 90 dias pra captar. Esse tempo, às vezes, só a empresa que você pretende que lhe apoie leva para analisar seu projeto. Aí acaba seu prazo e o Estado publica no diário oficial que o Estado deu R\$100mil pra instituição tal fazer tal coisa. Não deu porra nenhuma! Porque se o Estado quisesse ajudar de verdade ele arrecadava esse dinheiro das empresas e já destinava logo à cultura, sem precisar que o produtor cultural vá com o pires na mão de empresa em empresa passar por essa humilhação e, muitas vezes não dá certo, se o Estado tem o dispositivo pra fazer isso, automaticamente. Essa burocracia é tão grande e é criada para que seu projeto não dê certo. 90% das iniciativas naufragam, que é pra esse dinheiro ir para o Estado e não para a cultura. Eles ficam posando: “Olha!

Destinamos R\$5milhões para a cultura”, sendo que o que é captado ali não dá nem R\$1milhão. Nós mesmos não conseguimos captar um projeto de R\$100mil, perdemos a carta de captação (VIANA, apud AURÉLIO, 2013)

Como é de conhecimento geral, o recurso das leis de incentivo fiscal é quase que integralmente públicos. O que Klevisson Viana diz é fato! Por que o Estado, que já possui os dispositivos de captação de recursos, através dos impostos, simplesmente não os destina logo diretamente para o fundo da cultura? Fazendo da forma como se está fazendo, aqui no Piauí, tanto fundo como mecenato não estão funcionando com um mínimo de eficiência significativa.

Em se tratando de Mecenato, talvez o problema esteja realmente com os produtores, faltando-lhes empreendedorismo e profissionalismo na execução de seus projetos. Entretanto, deveria ser de interesse da gestão cultural pública que os recursos destinados via Mecenato sejam captados, afinal de contas, de acordo com o relatório da FUNDAC, 97% dos projetos aprovados pelo Estado em 2007 não foram captados. Um dinheiro que estava disponível para fazer a cultura funcionar e que não foi executado. No mínimo, a gestão Cultural do Estado precisa assessorar melhor esses produtores para que possa, pelo menos, apresentar números mais convincentes e eficientes na execução desses projetos culturais.

Se a grande questão para o mal aproveitamento do Mecenato forem projetos ruins, cabe ao Governo promover oficinas de elaboração de projetos que capacitem melhor a esses produtores e, em última instância, ser mais seletivo na hora de disponibilizar uma carta de incentivo fiscal, sendo mais exigente na hora de avaliar os projetos inscritos na Lei.

Por fim, se a questão for empresários que não queiram investir em projetos, ou por desinteresse ou por desinformação, novamente, parte da responsabilidade é do governo, que deve procurar mudar essa situação, provando que o incentivo fiscal é um ganho tanto para o empresariado como para o próprio Estado, pois trata-se de um mecanismo de divulgação, de *marketing cultural*.

2.3. Alguns números para a Cultura: orçamentos e balanços

Para esta pesquisa, considerou-se estudar alguns números que pudessem dar uma compreensão mais direcionada aos gastos dos governos com a política pública cultural, como forma de exemplificar o incentivo a essa área. Foram necessários os orçamentos e os balanços do Estado para entender quanto da receita do governo do Estado era direcionado à Fundação destinada a organizar e promover a política pública cultural no Piauí.

Como visto anteriormente, a Secretaria de Cultura do Piauí, criada em 1973, logo contou com o apoio de uma Fundação Cultural (FUNDAC, criada em 1975) para promover suas ações. Ao longo dos anos, a Secretaria de Cultura se tornou também de Desporto e Turismo (em 1983) ou foi extinta (1991), e durante certo tempo (de 1991 a 2002) a pasta da cultura ficou dentro da Secretaria de Governo até chegar à Secretaria de Educação e Cultura (a partir de 2003). A principal constante ao longo de mais de 30 anos foi a permanência de uma Fundação Cultural do Piauí, que também passou por algumas modificações (em 1991 tornou-se FUNCULPI, em 1997 virou FUNDEC, e em 2003 voltou a ser FUNDAC), mas tornou-se a referência no que tange às ações públicas culturais.

Foram utilizados dois tipos de documentos para planificar a pesquisa do financiamento e manutenção da cultura no Piauí: os orçamentos e os relatórios de governos. O primeiro deles é apresentado pelo governador do Estado à Assembleia Legislativa no final de cada ano com as previsões orçamentárias para o ano seguinte. Trata-se de um planejamento que, eventualmente, é modificado ao longo do ano de execução devido às oscilações constantes da economia, principalmente nos anos de grande inflação, como foram a década de 1980 e primeira metade dos anos 1990. Apesar das variações, os Orçamentos de Governo são documentos importantíssimos porque revelam as ações do Estado no plano das ideias e retratam a estratificação financeira e os destinos dos recursos e receitas para cada órgão e entidade supervisionada do governo, ou seja: por mais que as previsões orçamentárias não se confirmassem, o planejamento efetuado já indica um direcionamento de uma política conforme os interesses e prioridades dos governos. Já os Balanços do Governo são números mais precisos, neles estão, efetivamente, registrados os valores gastos em cada órgão e setor do Estado.

Importante traçar agora algumas tabelas comparativas, a primeira delas terá o valor repassado da receita total do Estado para a secretaria responsável à política cultural. Esses são dados retirados dos balanços, portanto, efetivamente realizados:

Tabela 01: Valor do repasse à Sec. Cult. Desp. e Turismo em comparação com a Receita total do Estado.

Ano	Receita Total do Estado	Repasse à Sec. Cult. Desp. e Turismo	Valor
1986	Cz\$ 4.129.723.222,80	Cz\$ 36.888.349,80	0,89%
1987	Cz\$ 11.190.300.305,83	Cz\$ 173.902.333,34	1,55%
1988	Cz\$ 64.186.368.301,02	Cz\$ 733.983.745,65	1,14%
1989	NCz\$ 925.636.750,92	NCz\$ 8.860.706,46	0,95%
1990	NCz\$ 42.325.258.963,15	NCz\$ 699.905.454,88	1,65%
Média			1,23%

Fonte: Elaborado a partir dos Balanços do Governo - 2015

Nessa primeira tabela pode-se observar que o valor repassado era bastante inconstante, variando quase que o dobro, de 0,89% (em 1986) a 1,65% (em 1990). Caso seja feito uma média nesses cinco anos, o resultado seria em torno de 1,23% da receita do Estado para esta Secretaria. É importante lembrar que nesse período trata-se da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, portanto, esses recursos não foram destinados para três atividades bem definidas dentro do planejamento de governo.

Tabela 02: Valor do repasse à FUNDAC em comparação com a Receita total do Estado.

Ano	Receita Total do Estado	Repasse à FUNDAC	%
1986	Cz\$ 4.129.723.222,80	Cz\$ 21.795.137,57	0,53%
1987	Cz\$ 11.190.300.305,83	Cz\$ 95.693.547,41	0,85%
1988	Cz\$ 64.186.368.301,02	Cz\$ 310.612.328,48	0,48%
1989	NCz\$ 925.636.750,92	NCz\$ 3.298.572,16	0,35%
1990	NCz\$ 42.325.258.963,15	NCz\$ 333.756.105,31	0,78%
Média			0,60%

Fonte: Elaborado a partir dos Balanços do Governo - 2015

A tabela 02 informa quanto, de fato, o governo do Estado gastou com a Fundação Cultural do Piauí. Não é exagero dizer que a FUNDAC representa o planejamento e a ação cultural do Piauí há quase 30 anos, afinal, o decreto nº 2.033, de 16/05/1975, que a instaura, diz que cabe a ela “executar os programas e projetos culturais e zelar pela preservação do patrimônio histórico do Estado, bem como controlar a formulação da política cultural, cuidando do assessoramento ao Governador em assuntos inerentes a sua competência”. Mesmo a Secretaria de Cultura, criada dois anos antes da FUNDAC, logo contou com esta fundação para, efetivamente, controlar e formular sua política cultural. Durante o recorte apresentado nas tabelas 01 e 02, quando a Secretaria cuidava também de duas outras pastas (desporto e turismo), fica mais evidente o papel centralizador da FUNDAC como órgão definitivo para pensar e executar a política cultural do Piauí.

Portanto, os dados da tabela 02 são preciosos quando apresentam a variação de repasse para a FUNDAC na ordem de 0,35% (em 1989) a 0,85% (em 1987), porque são esses números os que, real e efetivamente, representam o investimento financeiro do governo do Estado do Piauí na cultura. Caso seja feito uma média desses cinco anos (de 1986 a 1990) poderá ter um investimento na ordem de aproximadamente 0,6% da receita do Estado destinado para o órgão responsável pela política cultural do Piauí. Caso se considere a média anterior (da tabela 01) que foi estipulado do repasse para a Secretaria (de 1,23%), pode-se

observar que quase a metade do dinheiro deste órgão é repassada à FUNDAC, sendo que o restante do dinheiro seria destinado aos demais órgãos supervisionados por aquela Secretaria (como a PIEMTUR, no turismo, e FAGEPI, no desporto), além do próprio custeio da Secretaria.

De qualquer maneira, essa média de 0,6% repassada para a FUNDAC nesses cinco anos é um número bem abaixo do reivindicado na Carta para a Cultura²², escrita por um grupo de artistas, produtores e agentes culturais do Piauí, que pedem pelo menos 1,5% da receita do Estado para a cultura. É oportuno que analisemos a tabela abaixo, construída a partir do estudo dos Orçamentos do Estado:

Tabela 03: Valor da receita orçada do Governo do Estado do Piauí com a respectiva previsão de repasse para a Fundação Cultural.

Ano	Previsão de Orçamento para o Governo do Estado	Repasse previsto para a Fundação Cultural do Piauí ²³	%
1985	Cr\$ 646.193.431,00	Cr\$ 2.038.350,00	0,31%
1986	Cr\$ 4.164.137.955,00	Cr\$ 14.143.000,00	0,34%
1987	Cr\$ 8.454.670.000,00	Cr\$ 30.802.000,00	0,36%
1988	Cz\$ 33.420.196.000,00	Cz\$ 177.800.000,00	0,53%
1989	Cz\$ 231.856.335,00	Cz\$ 1.008.000,00	0,43%
1990	NCz\$ 4.034.879.519,00	NCz\$ 16.683.400,00	0,41%
1991	Cr\$ 158.960.546.000,00	Cr\$ 700.978.000,00	0,44%
1992	Cr\$ 988.170.008.000,00	Cr\$ 2.566.600.000,00	0,26%
1993	Cr\$ 3.112.748.611.000,00	Cr\$ 20.901.000.000,00	0,67%
1994	CR\$ 59.201.434.000,00	CR\$ 215.418.000,00	0,36%
1995	R\$ 888.807.148,00	R\$ 2.387.300,00	0,26%
1996	R\$ 1.288.178.888,00	R\$ 3.518.400,00	0,27%
1997	R\$ 1.328.112.850,00	R\$ 4.511.173,00	0,34%
1998	R\$ 1.092.279.283,00	R\$ 6.228.480,00	0,57%
1999	R\$1.554.748.100,00	R\$ 12.145.470,00	0,78%
2001	R\$ 1.409.822.148,00	R\$ 9.525.839,00	0,67%
2002	R\$ 1.612.707.593,00	R\$ 7.884.105,00	0,48%
Média			0,44%

Fonte: Elaborado a partir dos Balanços do Governo - 2015

²² A Carta para a Cultura foi elaborada a partir do Seminário “Políticas Públicas de Cultura – Piauí”, realizado no dia 26 de novembro de 2010. O Seminário foi realizado por várias entidades civis, dentre elas o Conselho Estadual de Cultura. O item 05 da carta diz: “Dotação de 1,5% do orçamento do Estado destinado à Cultura, sendo que 0,5% destinar-se-á aos Fundos Municipais de Cultura”. Evidentemente, este documento foi escrito anos depois do recorte estabelecido, entretanto, **vale considerar** essa percentagem como um valor que represente uma necessidade atemporal.

²³ Lembre-se que neste longo recorte a Fundação Cultural do Piauí já foi FUNDAC, FUNCULPI e FUNDEC, como **foi explicado** em tópico deste mesmo capítulo.

A observação dos orçamentos do Estado apresenta números significantes enquanto são analisados como uma proposta de governo, como um planejamento de ações em cada área de sua atuação, no que tange à política praticada via previsões de investimento financeiro. Pode-se observar na tabela 03 que, durante 17 anos, de 1985 a 2002, apenas cinco vezes (os anos que estão em negrito) o Orçamento do Estado do Piauí previu mais que 0,5% de sua receita para a Fundação Cultural. Na verdade, caso seja feita uma média desses anos chegaremos ao número de 0,44% estabelecidos para o órgão da cultura. É bem menos que o exigido na “Carta para a Cultura”, afinal, não chega à sua terça parte. Esses números, pelo menos, sugerem que a política orçamentária cultural proposta em quase duas décadas de governos no Piauí estão longe do que espera a categoria.

Diante dessas informações, considere a tabela abaixo:

Tabela 04: Gasto da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo (incluindo as entidades supervisionadas) com custo de “pessoal e encargos sociais”.

Ano	Repasso total à Sec. Cult. Desp. e Turismo	Gastos com pessoal/encargos da Sec. e dos órgãos supervisionados	%
1986	Cz\$ 36.888.349,80	Cz\$ 23.988.293,36	65,02 %
1987	Cz\$ 173.902.333,34	Cz\$ 103.658.377,03	59,60 %
1988	Cz\$ 733.983.745,65	Cz\$ 405.746.235,86	55,28 %
1989	NCz\$ 8.860.706,46	NCz\$ 5.529.027,72	62,40 %
1990	NCz\$ 699.905.454,88	NCz\$ 448.107.865,67	64,02 %
Média			61,26%

Fonte: Elaborado a partir dos Balanços do Governo - 2015

A tabela 04 apresenta quanto a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, juntamente com todos os seus órgãos supervisionados (o que inclui a FUNDAC, FAGEPI e PIEMTUR), gastam com “pessoal e encargos sociais”. Analisando os balanços e orçamentos anuais do Governo, percebe-se sete tipos de gastos principais que totalizam as contas de cada órgão: 1) Pessoal e encargos sociais; 2) Outras despesas correntes; 3) Investimentos; 4) Juros e encargos da dívida interna/externa; 5) Amortização da dívida interna/externa; 6) Outras despesas de capital e 7) Inversões financeiras. Normalmente, os três primeiros itens destes gastos são os mais volumosos, ocupando de 80 a 90% dos custos de cada órgão, sendo que o item 01 é o mais alto deles.

Considerando os números apresentados nessa tabela 04, podemos elaborar uma média de 61,26% gasto apenas com pessoal e encargos sociais. Ou seja, de todo o dinheiro repassado para a FUNDAC, essa percentagem é gasta apenas com a manutenção da equipe.

Em 1991, a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo foi extinta, sendo a pasta da FUNDAC repassada à Secretaria de Governo, bem como suas dotações orçamentárias, além de ser renomeada como FUNCULPI, conforme o decreto nº 8302, de 09 de maio daquele ano.

Como a Secretaria de Cultura Desporto e Turismo foi extinta e as questões da cultura repassada à Secretaria de Governo, apenas em maio de 1991 houve repasses para a pasta da cultura tanto numa secretaria quanto na outra, conforme tabela abaixo:

Tabela 05: Valor do repasse às secretarias responsáveis pela pasta da cultura em 1991.

Ano	Receita Total do Estado	Repasso à Sec. Cult. Desp. e Turismo	Valor em %
1991	Cr\$ 200.812.014.925,60	Cr\$ 106.932.651,10	0,05%
Repasso à Sec. de Governo			
Ano	Receita Total do Estado	Repasso à Sec. de Governo	Valor em %
1991	Cr\$ 200.812.014.925,60	Cr\$ 1.645.757.788,51	0,82%
Total	Cr\$ 200.812.014.925,60	Cr\$ 1.752.690.439,61	0,87%

Fonte: Elaborado a partir dos Balanços do Governo - 2015

As duas secretarias envolvidas com a pasta da cultura em 1991 receberam o valor total referente a 0,87% da receita do Estado do Piauí. Além disso, essas secretarias repassaram para as respectivas Fundações Culturais públicas o total de Cr\$ 674.882.216,83, conforme tabela abaixo:

Tabela 06: Total do valor repassado às secretarias que ocupavam a pasta da Cultura e seus repasses para suas respectivas Fundações.

Ano	Repasso total à Sec. Cult. Desp. e Turismo	Repasso à FUNDAC
1991	Cr\$ 106.932.651,10	Cr\$ 40.147.931,36
Repasso à Sec. de Governo		
Ano	Repasso à Sec. de Governo	Repasso à FUNCULPI
1991	Cr\$ 1.645.757.788,51	Cr\$ 634.734.285,47
Repasso às secretarias		Repasso às Fundações Culturais
Total	Cr\$ 1.752.690.439,61	Cr\$ 674.882.216,83

Fonte: Elaborado a partir dos Balanços do Governo - 2015

Considerando as tabelas 05 e 06 pode-se prosseguir em direção a uma nova planilha que compreende os anos de 1991 a 1996.

Tabela 07: Valor do repasse à Secretaria de Governo em comparação com a Receita total do Estado.

Ano	Receita Total do Estado	Repasso à Secretaria de Governo	Porcentagem.
------------	--------------------------------	--	---------------------

1991	Cr\$ 200.812.014.925,60	Cr\$ 1.752.690.439,61	0,87%
1992	Cr\$ 1.544.998.501.000,00	Cr\$ 11.051.153.036,45	0,71%
1993	Cr\$ 39.948.808.376,19	Cr\$ 287.326.908,85	0,72%
1994	R\$ 391.851.093,56	R\$ 2.200.716,42	0,56%
1995	R\$ 843.796.012,60	R\$ 4.827.459,74	0,57%
1996	R\$ 951.944.913,12	R\$ 4.591.508,22	0,48%
Média			0,65%

Fonte: Elaborado a partir dos Balanços do Governo - 2015

Analisando estes seis anos de governo, observa-se que na metade deles existe um percentual acima de 0,7% da receita investido na Secretaria de Governo, sendo sua média calculada em 0,65%. Antes que possam se confundir com esses números, importante notar que essa tabela só deve ser comparada com a tabela 01, aquela que mostra os recursos destinados à Secretaria de Cultura Desporto e Turismo, que tinha uma média de 1,23%. Ou seja, a pasta da cultura sai de uma secretaria que entre 1986 a 1990 recebeu 1,23% da receita do Estado e vai agora para uma nova secretaria, a de Governo, que recebe uma média de 0,65% durante os seis anos seguintes. Os números indicam uma perda de quase 50% dos investimentos, mas não vale se precipitar. O mais importante, a saber, é quanto, de fato, a Fundação Cultural recebeu nesse novo recorte, afinal, a Secretaria de Governo tinha em sua pasta, além da FUNCULPI, a FAGEP e SUDEX (Superintendência de Desenvolvimento do Extremo Sul). Portanto, considerem a tabela abaixo:

Tabela 08: Valor do repasse à FUNCULPI em comparação com a Receita total do Estado.

Ano	Receita Total do Estado	Repasse à FUNCULPI	Percentagem.
1991	Cr\$ 200.812.014.925,60	Cr\$ 674.882.216,83	0,33%
1992	Cr\$ 1.544.998.501.000,00	Cr\$ 6.205.919.134,41	0,40%
1993	Cr\$ 39.948.808.376,19	Cr\$ 155.215.334,98	0,38%
1994	R\$ 391.851.093,56	R\$ 1.146.756,31	0,29%
1995	R\$ 843.796.012,60	R\$ 3.285.255,89	0,39%
1996	R\$ 951.944.913,12	R\$ 2.921.838,74	0,30%
Média			0,35%

Fonte: Balanço Geral do Estado - 2015

Caso comparado os números da tabela 08 com os da tabela 02, será possível perceber uma verdade incômoda para o órgão que promove a política cultural do Estado: uma queda de quase 50% do investimento, o que confirma a informação anterior que foi obtida quando analisados os investimentos repassados para a Secretaria de Governo a partir da extinção da Secretaria de Cultura Desporto e Turismo. Os dados da tabela 02 e 08 mostram que, no recorte estabelecido, houve uma queda na média percentual dos repasses oferecidos à

FUNDAC (entre 1986 a 1990) e à FUNCULPI (entre 1991 e 1996), que antes foi de 0,60% para apenas 0,35%. Estes dados também confirmam certo descuido com a área cultural e corroboram com a ideia de desmanche da política cultural do Estado que se observa em tópicos anteriores deste capítulo.

O próximo recorte estabelecido apresenta um novo cenário para a cultura: de 1997 até 2002, a FUNCULPI deixa de existir como órgão unicamente responsável pela cultura, pois ela é fundida à FAGEP, ambas transformaram-se no órgão FUNDEC, responsável pela política voltada à cultura e ao desporto, como visto ainda neste capítulo. Isso quer dizer que os dados seguintes referem-se não apenas a uma área específica da política pública, mas a duas.

O ano de 1997 é um ano semelhante ao de 1991, em suas particularidades por apresentar-se como um ano de mudanças na máquina de Estado. Não se consegue encontrar no Balanço Geral do Estado do Piauí daquele ano o valor exato repassado para a FUNDEC. Conforme apresentamos na tabela 03, os valores orçados para a FUNDEC aparecem claramente nos Orçamentos do Estado, bem como continua um órgão supervisionado à Secretaria de Governo durante todo esse novo recorte, entretanto, a partir de 1997, nas páginas dos balanços do governo o repasse para suas fundações encontra-se em uma nova categoria chamada “administração indireta”. Ou seja, diferentemente das Leis Orçamentárias do Estado, os valores estabelecido para a Secretaria de Governo nos balanços não constam os recursos destinados à FUNDEC²⁴, mesmo sendo esta uma entidade supervisionada pela Secretaria, seus custos estão agora definidos como parte da administração indireto do governo.

Nos anos de 1998 a 2002 foi possível encontrar facilmente na parte que se refere à administração indireta os repasses destinados à FUNDEC, conforme tabela abaixo:

Tabela 09: Repasses para a FUNDEC no período de 1998 a 2002, em comparação com a receita total do Estado.

Ano	Receita Total do Estado	Repasso à FUNDEC	Porcentagem.
1997	R\$ 1.061.608.094,49	-	-
1998	R\$ 1.109.807.025,58	R\$ 4.421.442,76	0,398%
1999	R\$ 1.180.158.744,22	R\$ 3.117.986,98	0,264%

²⁴ Enquanto em 1996 o valor repassado à Secretaria de Governo era na ordem de 0,48%, como vimos na tabela 07, em 1997 esse número cai para 0,11%. Em 1996 não havia a categoria “Administração Indireta” em seu balanço, mas em 1997 esse item aparece com uma destinação de 12,53% da receita total do Piauí (BALANÇO, 1997, p. 23). Entendam que isso não significa a inexistência de uma administração indireta antes de 1997, apenas houve uma reorganização na forma de apresentar os gastos nos balanços do Estado.

2000	R\$ 1.425.438.684,83	R\$ 4.072.685,64	0,285%
2001	R\$ 1.570.003.350,69	R\$ 4.204.837,53	0,267%
2002	R\$ 1.886.995.174,99	R\$ 4.507.432,28	0,238%
Média			0,29%

Fonte: Balanço Geral do Estado - 2015

A tabela 09 confirma o que foi mencionado a respeito do desmanche da máquina pública voltada para a cultura. Comparando esta tabela com as de número 02 e 08, percebe-se que entre 1986 a 1990, a FUNDAC recebia em média 0,6% da receita do Governo do Estado, uma época em que ainda havia a Secretaria de Cultura Desporto e Turismo. Entre 1991 e 1996, com a extinção desta secretaria e a transformação da FUNDAC em FUNCULPI, essa média caiu para 0,35%, uma queda muito significativa. Entre os anos 1997 e 2002, período da FUNDEC e de quando o repasse da receita seria dividido tanto para a pasta da Cultura quanto para o Desporto, a média continuou caindo, chegando a 0,29% da receita do Estado. Ora! Mesmo a média de 0,6% para a FUNDAC é considerado abaixo do exigido pelos artistas (entre 1% ou 1,5%, considerando o repasse para os municípios) para a gestão cultural nos governos, imagine-se o que representa uma média anual de 0,29%, tendo de ser dividido pelo mesmo órgão entre duas áreas distintas.

O próximo recorte apresenta números dos dois governos de Wellington Dias (2003 – 2010), quando FUNDEC volta a ser FUNDAC:

Tabela 10: Repasses para a FUNDAC, em comparação com a receita total do Estado.

Ano	Receita Total do Estado	Repasso à FUNDAC	Porcentagem.
2003 ²⁵	R\$ 2.032.677.578,22	R\$ 5.143.626,64	0,25%
2004	R\$ 2.413.218.179,15	R\$ 5.406.576,49	0,22%
2005	R\$ 2.589.528.888,00	R\$ 7.941.554,25	0,30%
2006	R\$ 3.294.565.863,00	R\$ 8.039.357,33	0,24%
2007	R\$ 3.771.611.089,00	-	-
2008	R\$ 4.380.474.490,00	R\$ 12.367.699,59	0,28%
2009	R\$ 5.261.164.182,00	R\$ 17.605.454,21	0,33%
2010	R\$ 5.598.210.139,00	R\$ 13.420.150,57	0,24%
Média			0,26%

²⁵ No ano de 2003 não encontrei, nem no Balanço, nem na Síntese do Balanço, uma referência direta ao nome da FUNDAC no que diz respeito ao repasse financeiro do Estado para a cultura, provavelmente por se tratar de um ano de transição, exatamente como aconteceu em 1991 e 1997, quando a estrutura administrativa da política cultural mudou, tornando-se necessário um cuidado maior para entender os números da cultura nesses balanços. Entretanto os valores apresentados aqui, no que diz respeito unicamente ao ano de 2003, foram citados nos balanços como “apoio à cultura e às artes” na parte da administração indireta, o que nos leva a crer que destinaram-se à FUNDAC. O mesmo valor aparece como a “Função Cultura” (quadro 22) dentro dos gastos totais do governo do Estado (SÍNTESE DO BALANÇO, 2003, p. 48).

Fonte: Balanço Geral do Estado - 2015

A média de recursos destinados à FUNDAC no governo Wellington Dias teve uma leve redução comparada ao do período anterior (1998 a 2002), que era de 0,29%. Entretanto, pode-se afirmar que a destinação de 0,26% da receita do Estado para um órgão que trata unicamente da cultura é um número melhor que destinar 0,29% para um órgão que cuida da cultura e do desporto. Apesar disto parecer uma melhoria financeira no setor político-cultural, em se comparando o período Wellington Dias com o período de existência da FUNCULPI (entre 1991 e 1996), ou mesmo com a FUNDAC de 1986 a 1990, apresentados neste tópico, confirma-se o decréscimo no repasse de recursos, da ordem de 0,60%, para 0,35% e, finalmente, para 0,26%.

Como se trata de um período ainda muito recente, ainda não está disponível o Balanço de 2014, mas, a título de curiosidade, os valores na gestão de Wilson Martins e Zé Filho, de 2011 a 2013, são os seguintes:

Tabela 11: Repasses para a FUNDAC, em comparação com a receita total do Estado.

Ano	Receita Total do Estado	Repasse à FUNDAC	Porcentagem.
2011	R\$ 5.873.397.687,00	R\$ 11.905.108,12	0,20%
2012	R\$ 6.853.769.046,00	R\$ 16.028.004,70	0,23%
2013	R\$ 7.351.676.058,00	R\$ 18.119.853,79	0,24%
Média			0,22%

Fonte: Balanço Geral do Estado - 2015

Como se pode observar, a porcentagem entre os anos de 2011 a 2013 aumentou progressivamente de 0,20% para 0,24%, entretanto, mesmo se essa tendência continuar em 2014, atingindo um nível de 0,26% ou 0,27%, a média desse quadriênio será menor que a do período anterior, o que reforça a hipótese de dismantelo progressivo da estrutura administrativa e financeira voltada para a cultura no Piauí, desde que a Secretaria de Cultura tornou-se Secretaria de Cultura Desporto e Turismo, mostrada em tópico anterior.

A tabela a seguir apresenta as despesas do Estado, conforme a lei federal nº 4.320/64. Essas despesas são elaboradas de acordo com as “Funções” do governo. Em 1999, por exemplo, havia 16 funções gerais onde eram distribuídos os gastos do governo, entre eles estavam a Função da Agricultura, das Comunicações, da Saúde e da Educação e Cultura, que estavam juntas, eram a Função nº08. Normalmente, “Educação e cultura” era uma das funções em que havia mais gastos do Estado. Em 1999, por exemplo, foi destinado 25% da receita geral do Estado para ela, enquanto a Função “Transporte” recebeu apenas 1,82%.

Como a cultura estava junto à educação na Função nº08 no período anterior à 2003, seria inseguro e, até ingênuo, imaginar que a cultura recebia, de fato, verbas similares à destinada à educação, por isso foi trabalhado todo este tópico diretamente com os gastos destinados à Fundação Cultural. Entretanto, a partir de 2003, a quantidade de Funções tornou-se mais segmentada e a Cultura foi separada da Educação, independente da educação. São esses valores apresentados agora:

Tabela 12: Valor da “Função” cultura e sua percentagem da em relação à receita total do Estado. Na terceira coluna, os valores percentuais repassados para a FUNDAC (como mostrados na tabela 10 e 11).

Ano	Valor da Função “Cultura”	% da Função em relação à receita total	Valor repassado à FUNDAC
2003	R\$ 5.143.626,64	0,25%	0,25%
2004	R\$ 5.406.576,49	0,22%	0,22%
2005	R\$ 8.403.419,00	0,32%	0,30%
2006	R\$ 8.417.386,00	0,26%	0,24%
2007	R\$ 9.528.799,00	0,25%	-
2008	R\$ 12.367.699,59	0,28%	0,28%
2009	R\$ 9.922.211,00	0,19%	0,33%
2010	R\$ 5.139.324,00	0,09%	0,24%
2011	R\$ 2.807.119,00	0,05%	0,20%
2012	R\$ 6.274.140,00	0,09%	0,23%
2013	R\$ 8.159.733,00	0,11%	0,24%
Média		0,19%	0,25%

Fonte: Balanço Geral do Estado - 2015

A tabela acima apresenta os valores repassados para a função “Cultura”. Pode-se perceber que entre 2003 e 2006 o gasto com “Cultura” em todas as despesas do Governo do Estado é maior que o recurso destinado para a FUNDAC. Isso parece óbvio, afinal, todas as fundações possuem gastos permanentes e de pessoal que fazem parte da Função “Administração”. Ou seja, os gastos administrativos da FUNDAC não são, necessariamente, gastos com a “cultura”, mas com outra função específica. Em 2013, por exemplo, a “administração” do Estado custou 22,56% de sua receita, enquanto “cultura” apenas 0,11% (BALANÇO, 2013).

O que é essencialmente curioso nessa tabela é que de 2009 a 2013 os gastos diretamente feitos na Função cultura são inferiores aos repassados para a FUNDAC, chegando a diferença percentual muito grande em 2011, quando foi gasto apenas 0,05% com cultura e 4 vezes mais com a FUNDAC (0,2%). Ou seja, apenas 25% do recurso da FUNDAC em 2011 foi gasto com cultura, isso se não considerarmos que desse percentual de 0,05% da Função cultura naquele ano não houve investimentos diretos no segmento de outros órgãos, como SEDUC ou PIEMTUR. Isso sugere um cenário em que a máquina administrativa é muito pesada e onerosa, que exige um custo elevado para se manter, muito maior que o que dispõe para, efetivamente, realizar investimentos na função de sua responsabilidade.

As médias apresentadas na tabela 12 revelam que 0,19% da receita do Estado é destinado à Função Cultura e 0,25% ao órgão responsável por ela. A diferença entre o gasto com cultura no estado (0,19%) e o repassado para a FUNDAC (0,25%) é de apenas 0,06%.

A tabela é muito cara porque revela, claramente, que nesses últimos 11 anos, o governo do Estado gastou apenas 0,19% de sua receita com cultura. Quando nos lembramos do que pede a Carta para a Cultura, um valor que chega a 1,5% percebe-se o quanto o Piauí está realmente longe de atingir esse número.

Outro dado importante para esta pesquisa, no que diz respeito ao repasse de recursos para a cultura, é aquele valor disponibilizado pela Fundação Cultural do Piauí aos eventos de seu interesse. Como o foco desta pesquisa é analisar a política pública cultural do Estado tomando como objeto o Salão de Humor do Piauí, é de nosso interesse saber quanto foi repassado pelo Estado para esse evento. Entretanto, essa informação caberá melhor no capítulo 04 (especificamente, no tópico 4.2), somente após uma introdução à história do Salão, disponível no próximo capítulo.

CAPÍTULO 03: A HISTÓRIA DO SALÃO DE HUMOR DO PIAUÍ E A FUNDAÇÃO NACIONAL DE HUMOR

“O importante é que a gente pense por nós mesmos. No ano que não dê certo, é porque não conseguimos sensibilizar ninguém.”

Albert Piauhy (2008)

Neste capítulo será abordado um breve histórico sobre a criação do Salão de Humor do Piauí e da Fundação Nacional de Humor (FNH), além de relacioná-los com as condições históricas das instituições e políticas culturais do Estado abordadas no capítulo anterior.

3.1. Primeiros salões de humor do Piauí, a construção de uma representação em Piracicaba.

O Salão de Humor do Piauí completou trinta edições em 2013, tendo iniciado suas atividades no ano de 1982. É um longo caminho, que pretendo percorrer através de atalhos necessários, uma vez que o estudo dos pormenores de um evento desta grandeza exigiria, especificamente, uma pesquisa voltada para sua vasta programação, lista de convidados, premiados e desdobramentos ao longo de tantas décadas de existência. Não! Esse longo histórico do Salão é necessário, mas não cabe aqui. O que me proponho a fazer é um levantamento do percurso trilhado pelo evento com o intuito de colaborar com o cenário histórico e cultural do Piauí, a fim de proporcionar uma discussão no âmbito da política pública de cultura no Estado.

Quando principia a história do Salão de Humor do Piauí? A pedra fundamental de uma obra, ou de um fato, nem sempre é um marco sólido que podemos citar facilmente, pois, não raro, ela é precedida do acúmulo de outras ações ou interpretações que antecedem a própria ideia da coisa em si. Assim ocorre com o Salão de Humor do Piauí. José Elias sintetiza assim:

Éramos, os dois, eu e Kenard, funcionários da Fundação Cultural do Piauí, tínhamos, portanto o poder da entidade do governo. Levamos o sonho, já com vários detalhes, para o Secretário de Cultura, professor Wilson Brandão. O professor, com aquela peculiar prudência, pediu para que organizássemos um projeto com uma justificativa bem elaborada e já com uma previsão de custos. E, mesmo assim, a realização do primeiro Salão foi difícilíssima, porque não tínhamos nada, contávamos com a boa vontade do Dr. Wilson Brandão (ELIAS apud ALVES, 2013).

Segundo José Elias, o evento surgiu a partir de proposta elaborada por ele e Kenard Krueel diretamente ao, então, secretário de cultura Wilson Brandão. Mas há uma segunda versão que coloca Albert Piauhy também como protagonista da ideia originária do evento:

A sua origem é um tanto difusa. O Albert Piauí, por exemplo, diz que ele nasceu numa das mesas do Bar Tia Ana, ali na esquina da Coelho de Resende com Eliseu Martins, zona norte, no final de 1981/82, na época, dirigido pela Rita Cavalcante, entre um gole e outro de cerveja, regado com a mais típica comida caseira. O José Elias Martins de Area Leão fala que essa noite nunca existiu e que o Salão havia sido planejado anteriormente. E mesmo que a tal noite tenha existido – continua – ela não foi fator determinante para a criação do Salão de Humor. O Kenard Krueel não nega que aquela noite tenha existido, afinal de contas, ele fazia tudo para chamar a atenção da irmã da dona do bar, posteriormente, sua mulher e a mãe dos seus três filhos (CASTRO, 1991, p. 87).

A citação de Chico Castro, retirada do artigo “Uma breve história do Salão de Humor do Piauí”, publicado em 1991 na revista Caderno de Teresina, quando o evento beirava sua décima edição, nos apresenta três personagens que estão no centro dessa história: Albert Piauí (ou Piauhy, como assina hoje), José Elias e Kenard Krueel. Evidentemente, não são os únicos, como nos informa Castro:

O I Salão de Humor do Piauí foi realizado em maio de 1982, o primeiro de todo o Norte e Nordeste brasileiro²⁶. A sua existência se deve ao fato de ter sido o seu regulamento extraído do Salão de Niterói. O governador era Lucídio Portella e o Secretário de Cultura Wilson Brandão, o que é algo bastante cômico, uma vez que se tratam de duas pessoas reconhecidamente sisudas. Os primeiros três Salões foram coordenados por José Elias, Kenard Krueel e Luiza Vitória, a popular Sulica. O Albert, apesar de ser o que mais entendia de humor do grupo, só veio participar efetivamente do Salão a partir de sua quarta edição, ou seja, de 1985 para cá, dando a ele a dimensão e o prestígio que hoje todo mundo reconhece (CASTRO, 1991, p. 87).

Para que o Salão acontecesse foi preciso gestá-lo dentro da Secretaria de Cultura, tendo o aval de Wilson Brandão e a articulação da funcionária Sulica, que sempre esteve envolvida na realização de grandes eventos da FUNDAC, como nos Encontros Nacionais de

²⁶ No jornal O Estado de 11 de maio de 1983, o cartunista maranhense Vilson dos Santos disse que “no Maranhão, onde é realizado anualmente um salão de humor, o concurso é genuinamente maranhense”, criticando a grande participação de artistas de fora do Piauí. Entretanto, o que é curioso diz respeito ao pioneirismo do Salão do Piauí no norte-nordeste colocado por Chico Castro. Essa questão não é cara, portanto, valho-me apenas desta nota para deixar uma interrogação para futuras pesquisas.

Folgedos. Muitos outros personagens fazem parte dessa história. Albert Piauhy, em entrevista concedida em outubro de 2008, narra da seguinte forma esses primeiros anos:

Rapaz, eu vou te contar a minha história, que é a verdadeira. Tem a história do Kenard, mas quem quiser acreditar no Kenard, que acredite! É o seguinte: Eu era amigo do José Elias e do Kenard e ambos trabalhavam na Fundação Cultural do Piauí. Arnaldo Albuquerque também... Nessa mesma época, você pode ir fazer a pesquisa, a secretária de finanças da prefeitura, a Veroca Conde, que era “assim” [junta os dedos indicadores] com o Zé Elias, amiga de infância e amiga da gente. Aí eu disse: “Zé Elias, porque é que a gente não aproveita e faz o Salão de Humor do Piauí, aproveitando que a Veroca Conde é secretária de finanças da prefeitura? Que ela pode financiar, cara”. Foi uma ideia minha. Aí disseram: “Aaah! Mas não dá certo. Não sei o que, não sei o que, não sei o que...”. E eu fiquei insistindo, entendeu? Aí, quando foi um dia, eu abro o jornal e tá lá o regulamento do primeiro Salão de Humor do Piauí. Aí eu disse: “Porra! Essa ideia é minha. Eu não fui nem convidado”. Sabe o que foi que o Zé Elias e o Kenard fizeram? Levaram a ideia pro professor Wilson Brandão. E ele topou. Bernardo, agora tu imagina, eu, que não entendo de quadrinhos, fazer um regulamento de história em quadrinhos. Entendeu? Eu! Que não entendo de quadrinhos... Mas naquela época, só quem entendia de desenho de humor no Piauí era eu e o Dodó. Aí eu disse assim: “Porra Zé Elias e Kenard! Vocês não me chamaram pra discutir o regulamento”. Eles disseram: “Não, o regulamento já tá aí. A gente já mandou pro Brasil”. “Legal”. Aí, quando os desenhos começaram a chegar, tinha desenho desse tamanho, tinha desenho desse tamanho [gesticula tamanhos diversos com as mãos]. Porque o regulamento não constava regras básicas. Aí quando eles foram montar, colaram tudo num estande aí botaram um plástico por cima. Só pra você ver como foi amador. E naquela época eu briguei muito com eles e eu fiquei muito puto porque nem pra ser jurado eu fui convidado. Pô, quem mais entendia de desenho de humor naquela época, era eu e mais duas pessoas. Nenhum foi convidado pra ser jurado. Foi convidado um fotógrafo²⁷, gente que não tem nada a ver com humor: “personalidade”, entendeu? No segundo Salão foi a mesma coisa. Só que no segundo eu fui convidado pra ser jurado. Eles não me chamaram pra discutir o Salão ainda. Eles ainda fizeram um terceiro e foi um fracasso (PIAUHY, apud AURÉLIO, 2008).

Apesar do que Albert Piauhy chama de fracasso, o Salão de Humor do Piauí agradou muita gente desde sua primeira edição, inclusive o convidado de honra, Jaguar²⁸, que falou na abertura do evento e foi presidente da comissão de seleção e julgamento dos trabalhos inscritos. Segundo matéria do Jornal da Manhã, de 05 de maio de 1982, Jaguar “salientou que estava muito satisfeito por ter presidido a abertura de um salão piauiense a nível nacional,

²⁷ A comissão julgadora foi composta pelo humorista Jaguar, pelo jornalista Mário Clark Bacellar e pelo arquiteto Francisco Campos Parentes.

²⁸ Jaguar, ou Sérgio de Magalhães Jaguaribe, em 1982 já era figura importante e referência no mundo do humor gráfico brasileiro. Parte de seu reconhecimento dava-se por sua participação no jornal Pasquim, o mais significativo periódico de humor gráfico do país, no qual publicava regularmente, sendo também um dos fundadores e criador do mascote do jornal: um ratinho.

inclusive pioneiro no Norte e Nordeste, porque, pela primeira vez, a quantidade equiparava-se à qualidade”, disse ainda, no Jornal da Manhã de 11 de maio de 1982, que o I Salão de Humor do Piauí foi “o melhor salão de que participei, especialmente devido às instalações da área de exposição além de uma ótima iluminação [...] sendo o mais técnico de todos esses de Teresina”.

O Salão de Humor do Piauí conta com 149 trabalhos de artistas plásticos de todo o país, e conforme disse Jaguar, – todos os trabalhadores são de um excelente nível artístico, e estão muito bem colocados em todo o salão, por isto afirmo que tecnicamente é o melhor salão de humor que já vi, – frisou – principalmente pelo fato destes trabalhos não terem sofrido uma pré-seleção, pois todos inscritos estão expostos, e muito bem – concluiu (JAGUAR apud O DIA, 11 de maio, 1982, p. 07).

Jaguar referia-se à qualidade dos trabalhos inscritos, ficando surpreso quando soube que não teria havido pré-seleção dos trabalhos expostos. Outra característica importante que considerou foi a premiação de artistas de outros Estados, o que significava a falta de uma política que privilegiasse os artistas locais em detrimento aos demais inscritos²⁹. O secretário de cultura Wilson Brandão, não escondia seu contentamento “pelo total de inscritos no I Salão de Humor do Piauí e Prêmio Fundação Cultural do Piauí calculado em mais de 100 artistas de todos os Estados do Brasil” (1982, Jornal da Manhã, 09 de maio).

Uma das características elogiadas por Jaguar, que merece ser esclarecida, diz respeito à qualidade da área de exposição e iluminação onde aconteceu o I Salão. No jornal O Dia, Jaguar diz que se impressionou principalmente com “a iluminação, que dá aos trabalhos um realce maior, muito diferente dos outros salões que tenho sido convidado, como o do Rio Grande do Sul em que os desenhos eram pregados em parede com fita durex” (O DIA, 11 de maio, 1982, p. 7). Tratava-se dos espaços internos do Theatro 4 de Setembro. À época, o teatro havia passado por uma grande reforma dos espaços e dos aparelhos técnicos, inclusive os de iluminação. Curiosamente, o Salão de Humor foi pensado como evento dentro da programação de reabertura daquela casa (JORNAL DA MANHÃ, 09 de mar. 1982, p. 03).

²⁹ Não houve premiado piauiense nesse primeiro Salão, teve, entretanto, duas menções honrosas: uma para Gregório Magno Macedo Santiago e outra para Arnaldo Albuquerque, que já era ilustrador e quadrinista reconhecido no Piauí, autor da revista Humor Sangrento, primeira história em quadrinhos editada no Piauí que se tem notícia, de 1977. Os premiados foram Júlio Carlos de Figueiredo Mariando (do Espírito Santo, categoria caricatura), Cláudio de Oliveira (Rio Grande do Norte, charge) e Cláudio Alves de Paiva (Rio de Janeiro, cartum). As demais menções honrosas foram para: K.K.X.O. (não identificado, de Brasília), Hubert de Carvalho Aranha (carioca), Candido Paes do Couto Machado (carioca) e Paulo Henrique Setúbal de Castre (baiano).

Daí a surpresa de Jaguar: o Theatro tinha um aspecto bom, aparência de novo, funcionando bem.

O segundo Salão seguiu o mesmo esquema do anterior: montou a exposição no Theatro 4 de Setembro e trouxe convidados de fora. Desta vez foram Nani e Reinaldo, ambos do jornal humorístico O Pasquim, da mesma forma que Jaguar, e a terceira edição teve uma comissão julgadora formada por piauienses: o poeta Paulo José Cunha, o publicitário Marco Antonio Rizzo e o “Menino Albert Piauí”, como era chamado (JORNAL DA MANHÃ, 15 de jul. de 1984, p. 10). De certa forma, as três primeiras edições do Salão de Humor do Piauí seguiram o mesmo formato, galgando pequenas conquistas em número de participantes e reconhecimento público. Ao final do III Salão, foi publicada a seguinte notícia:

Para o próximo Salão de Humor do Piauí, mil dicas da comissão deste ano. Atividades paralelas, como exposições de jornais de humor (este ano o Menino Albert está fazendo a da página Pão & Circo, que durou enquanto foi bom, seis meses), revistas, livros, apresentações de filmes humorísticos, shows, teatros, debates, palestras, entre outras que a gente pode inventar e inventar. A maior, contudo, é de tentar fazer o Salão de Humor Internacional, aberto pra todo e qualquer humorista que se interessar possa (JORNAL DA MANHÃ, 15 de jul. de 1984, p. 10).



Figura 01. Desenho de Jaguar, ao lado do mascote d'O Pasquim, convidado para o primeiro Salão de Humor do Piauí, incentivando os organizadores. Publicado no Jornal da Manhã de 08/05/1982.

Os três primeiros salões causaram boa impressão, mas, confirmando o que Chico Castro disse, o Salão só começou a ter o prestígio pelo qual ficou conhecido a partir da quarta edição e grande parte desse mérito deve-se à figura do próprio Albert Piauhy, que resume assim sua contribuição:

O Jesualdo Cavalcante assume a Fundação Cultural do Piauí, pra Secretário de Cultura. Aí o Jesualdo resolveu acabar com tudo que não dava certo. E tava o Salão de Humor na lista. Aí eu disse: “Kenard, não vamos deixar o Salão de Humor acabar. Ele pode ser um Salão mal feito, mas ele agrada a cidade”. Porque desde o começo ele agradou, sabia? Ele é uma coisa que agrada a cidade. “O que a gente tem que fazer é organizar o Salão ‘direitim’, colocar regras e fazer outras coisas paralelas”. Aí o Kenard marcou reunião com o Jesualdo, ele disse: “Eu soube que você não quer que acabe o Salão”. Eu disse: “Secretário, o Salão de Humor é feito de maneira desorganizada. Dá confusão todo ano”, porque os artistas piauienses tentavam colocar os desenhos deles e não eram classificados, sabe? “Mas nós podemos transformar o Salão de Humor num dos melhores eventos do Piauí e do Brasil, desde que a gente estabeleça um regulamento compatível e a gente fazer vários eventos paralelos a ele”. Aí eu expliquei todas as ideias. O que eu achava. A gente tinha que fazer feira de livro, música, teatro... Aí ele disse “eu vou pensar”. Eu fui pra casa. Quando foi no outro dia, de manhã, chegou um carro da secretaria. “O secretário mandou lhe chamar”. Rapaz! Só um cara desses! Só-um-cara-desses, rapaz! Ele mandou me chamar e disse: “Táqui duas passagens, pra você ir à Brasília e Rio de Janeiro. À Brasília, pra você conversar com o Ministério da Cultura e a outra pra você ir na Funart e conversar com os cartunistas do Rio de Janeiro”. Por acaso, quem dirigia a Funart era o Zivaldo. Aí eu disse: “Pô! Esse cara é do caralho!”. Aí eu viajei. Quando cheguei lá no MinC, eu conversei sobre o Salão, ninguém deu atenção. O MinC era uma coisa pequenininha assim. O MinC, ele veio se abrir agora. Era fechado pra porra! Aí de lá eu rumei pro Rio de Janeiro aí fui conversar com o Zivaldo, lá na Funart. Aí o Zivaldo me disse uma coisa, cara, que norteou o Salão pro resto da vida. Ele disse: “eu não vou dar dinheiro pra porra de Salão, não”. Aí eu disse: “porque Zivaldo?”. “Porque todo salão que tem nesse país, só tem gente no dia do coquetel, depois fica abandonado. No coquetel todo mundo vai. Não vou dá dinheiro, não”. Aí eu disse: “pois eu prometo pra você que o Salão de Humor não vai ser um salão desse tipo”. Foi a partir daí que a gente começou a colocar o salão na rua. O salão começou a ser popular, diferentemente de Piracicaba, sabe? (PIAUHY apud AURÉLIO, 2008).

O engajamento de Albert Piauhy no Salão, deixando de ser apenas um expectador ou um membro da comissão de seleção, o levou à Brasília e ao Rio de Janeiro, viagens que lhe proporcionaram encontro com Zivaldo, ocasião que foi instigado a ter a ideia de tirar o Salão das galerias do Theatro 4 de Setembro e o levar para praça pública. Chico Castro descreve assim o IV Salão de Humor do Piauí:

Chegamos finalmente ao IV Salão de Humor do Piauí, um marco divisor, pela entrada do cartunista Albert Piauí em cena. Nos Salões anteriores, o Albert quase não tinha participação ativa na execução. No entanto, foi com a sua entrada que o IV Salão deu um salto no trampolim do humor nacional, porque para cá vieram personalidades brasileiras neste setor artístico. E não apenas isso: O IV Salão foi a entrada do Piauí no cenário cultural do país, não só pela presença dos convidados, mas sobretudo pela dinâmica e organização que ele teve (CASTRO, 1991, p. 89)

Curioso perceber que este artigo foi escrito em 1991, quando o Salão de Humor do Piauí completaria ainda 10 anos de existência. Diante, apenas, daquela primeira década de história, o autor foi capaz de expressar “a entrada do Piauí no cenário cultural do país” através da realização deste evento. O Salão de Humor tornava-se uma vitrine pela qual nós reconhecíamos o estrangeiro em suas exposições e na qual o outro podia ver a nós. Este IV Salão de Humor marcou o início dessa construção de uma identidade cultural piauiense que se apresentava para um cenário nacional. O Piauí poderia deixar de ser representado apenas na figura de um vaqueiro e seus derivados, seria agora um espaço, onde artistas de vários lugares do Brasil reuniam-se em Teresina para discutir e apresentar humor.

O Piauí, através de seu salão de humor, apresentava sua faceta urbana, bem-humorada, construída a partir da interação de participantes de vários lugares do país. De certa forma, isso lembra o que Gustavo Said nos sugeriu (e que foi abordado no capítulo anterior) como opção para rever a identidade do Piauí, para ele, o piauiense é uma zona de transição: o Salão como um espaço intervalar de representantes de culturas do país que estavam ali expostas; O evento como uma representação de identidades multifacetadas que começava a significar seu Estado lá fora. Entretanto, é bom lembrarmos também o que nos disse Eagleton, que “o Estado pode representar a unidade de uma cultura somente reprimindo suas contradições internas” (2011, p. 91), ou seja, a identidade do Piauí não pode, nem deve, ser baseada apenas no vaqueiro ou no Salão de Humor, pois o Salão, assim como são as pessoas, trata-se de um povo híbrido e nessa condição implodi-se qualquer conceito de identidade nacional/local cristalizada. Indivíduos heterogêneos, que precisam perceber os outros de em si mesmos. O Salão de Humor torna-se um representante do Estado, mas é uma única identidade do Piauí, apenas. E uma identidade múltipla, coletiva, construída por dezenas, ou mesmo centenas, de participantes de todo o país, ou do mundo.

Relembrando o que disse Francisco das Chagas Santiago Júnior no capítulo anterior, “o desenvolvimento de uma cultura urbana múltipla tem tido reflexos na forma de representar e viver no Estado, notadamente nos grandes centros urbanos como Teresina. Talvez, nesse sentido, a maior marca seja a da experiência da alteridade” (2003, p. 201) e cita, pois, os

salões de humor como exemplo do desenvolvimento dessa cultura urbana que carrega consigo “o germe da diferença e da busca de convivência entre diferentes públicos” (2003, p.201). Essa cultura urbana que estava nascendo no Piauí é reconhecida no Salão de Humor. É como se os Folguedos representassem um Piauí folclorizado muito diferente daquele urbano que se desenhava, literalmente, nas pranchetas expostas em praças públicas do Salão.

O Salão de Humor do Piauí foi se construindo como um representante do Estado, lembrado pelos seus pesquisadores e por sua população. Claudete Dias, no artigo “O Piauí que o Brasil não vê” diz que “o Piauí vem se destacando há mais de uma década com o famoso Salão de Humor, revelando talentos como o artista Albert Piauí, Arnaldo Albuquerque [...] e o jovem Paulo Moura” (2003, p. 229). Bernardo Sá Filho disse que:

O Estado [...] ao longo de aproximadamente quatro décadas, implementou vários projetos culturais que resultaram em grandes eventos de caráter nacional e internacional, já tradicionais no calendário cultural do Estado, como: o Encontro Nacional de Folguedos, na 26ª edição; Salão Internacional de Humor, na 20ª edição (2003, p. 247).

A importância da identificação do Salão de Humor como uma representação da cultura do Piauí no discurso dos pesquisadores é tanta que Joaquim Monteiro dos Santos Neto chegou a dizer que no ano quando não houve Salão, em 1995, abriu-se “uma lacuna cultural no Estado do Piauí” (2010, p. 83), ou seja, quando não foi realizado o Salão, o Piauí teria sofrido de um certo esvaziamento em seu calendário e cenário da cultura. Para entender melhor tudo isso, é necessário prosseguir com o histórico. Chico Castro continua descrevendo assim o IV Salão:

Realizado de 23 a 27 de agosto de 1985, Teresina tornou-se então a capital brasileira do humor. Para sua organização foram convocados os atletas do humor Kenard Krueel, José Elias e Albert Piauí, o resultado não poderia ter sido outro, senão o enorme sucesso que alcançou, pela participação de humoristas do país inteiro, apresentando cerca de 530 trabalhos divididos nas modalidades de cartum, caricatura e charge. A comissão de pré-seleção com Albert Piauí, Arnaldo Albuquerque, A. Tito Filho, que escolheram os 100 melhores trabalhos para exposição, dos quais, a comissão julgadora de alto nível com nomes como Millôr Fernandes, Chico Caruso, Lailson, Cláudio Oliveira [...] Um outro ponto importante, a nível de organização, foi a saída das atividades culturais da Galeria do Theatro 4 de Setembro, passando a ocupar outros espaços da cidade, como a praça Pedro II, com shows musicais, sem falar nos debates, palestras, exposições paralelas de artistas locais e de outros estados (CASTRO, 1991, p. 90).

A exaltação “capital brasileira do humor” reforça o que disse a pouco: o discurso que apresenta o Piauí com nova cara, nova identidade que poderia (e deveria) ser reconhecida nacionalmente. O “nível” dos convidados de fora para o evento ajudava na reafirmação desse discurso. Foi, ainda nessa quarta edição, que o evento saiu do espaço restrito das galerias do Theatro 4 de Setembro e foi para a praça Pedro II, um dos grandes diferenciais do salão do Piauí em comparação a outros salões do Brasil, como o de Piracicaba, citado por Albert Piauhy agora a pouco.

Curiosamente, a cidade de Piracicaba é tida como a “capital mundial do humor” (RIANI, 2002, p. 62), devido à realização de seu salão. As comparações entre os salões do Piauí e de Piracicaba são inevitáveis, já que os dois ostentam o cargo de mais relevante evento da área do humor gráfico no Brasil. A ideia é abordar esse assunto não querendo aqui afirmar qual evento é mais significativo para o humor no cenário brasileiro, mas apenas esclarecer o diferencial entre os dois eventos, já que o título de “capital do humor”, nacional ou mundial, contribui para a consolidação de um discurso de identidade, o que, como já se sabe, influencia nas decisões das políticas públicas culturais de seus respectivos governos. Para tanto, Camilo Riani, em sua pesquisa de mestrado, reforça essa significação de Piracicaba citando outros autores:

Pedro Corrêa do Lago, em seu respeitado estudo sobre a história do humor gráfico, afirma que “nos últimos 20 anos, a caricatura no Brasil tem conhecido um extraordinário desenvolvimento, como mostra o sucesso dos vários salões de humor, entre os quais se destaca o de Piracicaba”. Paulo Caruso, ao comentar sobre o surgimento do Salão Internacional, declara que este, “apesar da incredulidade de seus criadores, seria o principal evento do gênero no país e um dos mais importantes no mundo”.

Podemos notar que o Salão Internacional [...] ocupa hoje os mais significativos espaços no âmbito mundial da linguagem humorística. Pesquisadores como Fonseca apontam que o salão piracicabano é considerado hoje o “mais importante evento sobre a arte do cartum na América Latina”.

Tal projeção, somada ao sucesso registrado pelo evento da UNIMEP, marca a cidade no cenário do humor gráfico da atualidade. Conforme esclarece o reitor da universidade Almir de Souza Maia, “essas novas realizações da UNIMEP confirmam a vocação de Piracicaba para tornar-se centro de referência para a exposição, o debate e a pesquisa sobre o humor em nosso país” (RIANI, 2002, p. 66).

Como podemos perceber, Piracicaba se coloca como o “mais importante evento” de humor gráfico do país, da América Latina ou mesmo do mundo. A cidade, aliás, realiza dois

eventos de humor³⁰, tanto o salão internacional como um salão universitário, o que contribui bastante para a afirmação deste discurso.

Mas afinal, como se apresenta Piracicaba?

Piracicaba localiza-se no interior paulista, a cerca de 170 km distante da capital do Estado. Famosa pelo rio que lhe empresta o nome (o Piracicaba), tem na cultura “caipira”, em especial no sotaque, nas pamonhas e nas festas folclóricas, sua marca já tradicional. [...] estações artístico-culturais, que tem no humor gráfico/caricatura um de seus destaques, tornando Piracicaba uma referência na cultural regional [...] Entre prédios históricos, em uma área de 80 mil m² às margens do Rio Piracicaba, encontra-se um dos mais destacados pontos arquitetônicos da região: o imponente Engenho Central, erguido em 1881 para a produção e escoamento do açúcar. Nas antigas edificações dessa usina [...] É montado desde 1998 o Salão Internacional de Humor de Piracicaba [...] O evento mais importante do calendário nacional do humor, e considerado um dos mais importantes do gênero no mundo, ocorre desde 1974, em meio aos festejos do aniversário da cidade no mês de agosto (RIANI, 2002, p. 62).

Até o ano de 1984, o Salão de Humor do Piauí tinha características e estrutura organizacional parecida com o evento de Piracicaba, mesmo Teresina sendo capital e não uma cidade do interior.

Apesar do Salão de Teresina conseguir, aos poucos, ganhar respeito nacional, era apenas mais um evento realizado para intelectuais e entendidos. O Salão ficava restrito à exposição dos trabalhos classificados e premiados, na galeria do Theatro 4 de Setembro, às palestras, aos debates, e a outros acontecimentos que não atingiam o público em geral. Foi somente a partir da quarta edição, realizada em 1985, que surgiram novidades que contribuíram para uma real integração entre o povo de Teresina e esse importante evento artístico. Em primeiro lugar, podemos citar a “invasão” da praça Pedro II pelo Salão, através de shows musicais, que atraíam, principalmente, o público jovem (SANTOS NETO, 2010, p. 80).

O simples ato de tirar a exposição das galerias internas do teatro e levar para a praça pública proporcionou uma nova experimentação pública do evento. Esse diferencial é o mais recorrente quando se compara Piracicaba e Piauí, como se pode perceber nas entrevistas com os cartunistas Luiz Solda, Klevisson Viana e Orlando Pedroso.

Klevisson Viana disse que:

³⁰ Nos últimos seis anos também tem sido realizado no Piauí um segundo evento: o Salão Medplan de Humor, patrocinado pelo plano de saúde Medplan e organizado por Jota A, cartunista premiado em quase 150 salões de humor espalhados pelo mundo. O evento acabou se tornando referência no Estado. Falaremos mais sobre este Salão no tópico 4.3.

Eu conheço o Salão de Piracicaba, é muito bonito, mas eu achei um pouco elitizado, ao passo que o Salão do Piauí, nos seus bons tempos, era o Salão mais lindo do mundo. Porque era no meio de uma praça, democrático, mesmo aquelas pessoas que não eram habituadas com arte iam passando na rua e viam um desenho bonito, paravam pra olhar (apud AURÉLIO, 2013).

Em 1999, o cubano Tomás Rodrigues, afirmou que conhecia muitos salões, que são “muito organizados. Com muitos recursos, mas com falta da participação popular. Aqui no Piauí, o povo participa, e isso torna o Salão um dos melhores do mundo” (RODRIGUES apud SANTOS NETO, 2010, p. 82). Essa popularização foi permitida com as exposições nas praças e ruas. Luiz Solda levanta outra questão que também é pertinente quando se compara o salão do Piauí com o de Piracicaba: o trabalho nas oficinas.

O Salão de Piracicaba tem 40 anos já, mas é uma coisa mais lá do sul, entende? Embora concorram pessoas de outras partes do mundo, os convidados de lá são de lá mesmo. Também não acho nada, eles têm direito de fazerem o que quiserem. Aqui tem gente de todo o mundo, né? Tem muita gente distante. Porque o Paraná tá tanto aqui? Mas sabe o que é que é? O Albert me paga a passagem, a Fundação paga pra eu vir até aqui, me hospeda, porque eu fico muito feliz em dar oficina. Eu me sinto recompensado porque as oficinas que eu dei em Teresina, o olhar das crianças dizendo “que coisa!” Em princípio, eles não querem desenhar. Eu pergunto por que? Porque eles querem levar o papel pra casa. Ai eu sempre dizia: “Olha, vocês desenharam aqui, depois eu requesito pra fundação uma resma de papel chamex pra cada um e uma caixa de lápis de cor”. E eles ficavam felizes (SOLDA apud AURÉLIO, 2013).

Com o início do processo de popularização do Salão, é desenvolvida uma política de oficinas e palestras dos convidados com o público: os cartunistas trabalham muitas vezes com alunos da rede pública de ensino que participam gratuitamente. Segundo Chico Castro, essas oficinas foram sistematizadas a partir do IX Salão, que aconteceu de 20 a 27 de agosto de 1990:

A grande importância deste Salão residiu no fato dele ter sido bastante proveitoso, em termos práticos junto à comunidade em geral, através das diversas oficinas que foram ministradas durante sua realização. Desta vez os convidados vieram mesmo para trabalhar e muito. Sem aquela história de deleite, noitadas e cajuínas. No IX Salão não teve moleza pra ninguém. O Agner passou o tempo inteiro na TVE dando curso de charge eletrônica, que foi bastante comentado e discutido na cidade, num bom sinal de que a partir de então as coisas realmente estavam mudando e o Salão de Humor no Piauí ganha outra face: a do trabalho (CASTRO, 1991, p. 96).

Essas duas características (exposição nas ruas e trabalho para os convidados) dão significado à popularização do Salão e tornaram-se o diferencial deste evento com relação aos demais similares pelo Brasil, inclusive o de Piracicaba.

Orlando Pedroso, além de cartunista, acabou se tornando um crítico especializado em salões, pois vencedor de premiações ou menções honrosas em vários deles veio a ser figura constante na organização ou comissões de seleção ou julgamento em Salões por todo o Brasil. Convidado para o Salão do Piauí desde meados dos anos 2000, Orlando diz que existe um problema comum a todos os Salões do Brasil:

O formato que se tem aqui [no Brasil] não trabalha para que as pessoas tenham um mercado melhor. O próprio Salão acabou virando um pequeno mercado onde as pessoas torcem pra receber um premiazinho que vai livrar algumas contas naquele mês. O Salão de Piracicaba acabou surgindo numa época onde você tinha o começo da abertura política e você tinha uma cena política bastante intensa. E ele acabou sobrevivendo, ou vivendo, muito dessa particularidade [...] O que Piracicaba fez para consolidar o mercado foi absolutamente nada. Foi zero. A questão política foi arrefecendo e essas pessoas deixaram de se interessar. A charge política acabou virando uma coisa muito chata, porque ou você tinha alguém que ainda tinha o ranço da ditadura e desenha empresário de cartola e gerais com muitas estrelas ou você tem outro grupo que é completamente apolitizado, não sabe de nada e faz uma piada sem conteúdo nenhum. (PEDROSO, 2013).

Orlando Pedroso permite lembrar-se de uma característica importante que é o período político. De certa forma, mesmo com a censura no período do governo militar, o humor gráfico funcionava melhor como mercado enquanto aqueles governos existiam. A crítica política tornava-se mais interessante. O problema foi quando o período militar acabou e os Salões começaram a sofrer de um certo esvaziamento de conteúdo e de público.

Com esse esvaziamento do Salão, Piracicaba deixou de ter a importância que tinha. O Salão do Piauí surgiu um pouco mais tarde e tem uma outra importância porque ele sai do foco do sul/sudeste. É importante você ter essa opção, como o Salão de Pernambuco que era super organizado, com convidados internacionais e etc. O que acabou acontecendo foi que salões como o de Pernambuco morreram e o do Piauí continua. Mas os salões continuam nos mesmo moldes. Então, Piracicaba deixou de ser um salão político e passou a ser um salão feito por políticos (PEDROSO, 2013).

A simples perpetuação no tempo e localização no espaço geográfico brasileiro daria ao Salão do Piauí sua significância, enquanto o Salão de Piracicaba consolidar-se-ia como evento feito por políticos, após o fim do governo militar e o arrefecimento dos ânimos

humorísticos que surgiria com o processo de redemocratização. Sobre Piracicaba, Orlando Pedroso continua:

Eles fazem hoje um coquetel monstruoso, lindo, armam uma tenda gigantesca, bebida, comida... é muito bonito. Às vezes me dá impressão de que essa forma de apresentar o Salão seja mais importante do que fazer com que as pessoas passem dias discutindo sobre várias questões. Então você tem essa abertura, depois no outro dia você tem um belo churrasco, sabe? Você tem um convívio social que fica restrito a esse grupo de convidados e grupo de organização. Eu acho uma pena. Mesmo! Mas eu acho que os Salões, todos, sem exceções, deveriam se reinventar, que dizer: passem a ter um foco muito maior não na competição e num “premiozinho”, mas muito mais na formação de novos cartunistas (PEDROSO, 2013).

O próprio Luiz Solda conta que a festa de Piracicaba deixou de representar um convite para que continuasse a participar dele.

Eu ganhei o Salão de Piracicaba 3 vezes. Eu sou da mesma fornada do Angeli, do Laerte, do Glauco. Depois que a gente ganhou duas, três vezes, a gente passou a fazer parte da comissão de seleção, dos jurados e tal. Depois eu falei: “não quero mais participar de salão de humor”, porque a gente fazia charge contra a ditadura e, em Piracicaba mesmo, eles pagavam a passagem, a gente ficava em hotéis luxuosíssimos, comia da melhor comida. Eu falei: “Isso é uma ironia, cara. A gente tá combatendo o sistema que oprime o povo, e a gente tá lá desse jeito!”. Não que eu fosse contra as pessoas que fizessem isso, mas era uma maneira deles levarem os caras pra lá. Mas eu não gostei, então decidi não participar de salão onde houvesse dinheiro envolvido (SOLDA apud AURÉLIO, 2013).

Orlando Pedroso confirma o que Luiz Solda falou: Piracicaba seria um evento de muita fartura e luxo, mas que foca essas ações em um grupo restrito de convidados, que não dá retorno social eficiente.

O Salão do Piauí é um salão pelo qual tenho muita simpatia porque, ao contrário do de Piracicaba, ele não é feito pra fora. Ele não é o mais rico nem o mais organizado, mas ele tem essa característica. A primeira vez que eu vim a Teresina eu fiquei muito impressionado porque era um Salão em especial que tinha muita coisa acontecendo: tinha o chorinho, tinha um palco pra ver pessoas como a Maria da Inglaterra, apresentações folclóricas, você tinha o Hip Hop, você tinha muita comida, você tinha o rock acontecendo na Central de Artesanato e a mostra competitiva no mesmo formato. Mas essa coisa de você ter as exposições fora, onde as pessoas caminham, isso é uma coisa que me impressionou muito (PEDROSO apud AURÉLIO, 2013).

Orlando Pedroso diz, em seu blog, que o Salão do Piauí “não é o mais rico, nem mesmo o mais organizado, mas é, de longe, o mais bacana e o mais democrático de todos”

(2013B). Outro “diferencial básico é que todos os convidados vão para trabalhar. São recebidos com cordial simplicidade e têm que dividir conhecimento com seus pares e com centenas de crianças do ensino público em oficinas de desenho” (2013B). Novamente, Orlando Pedroso confirma o que Luiz Solda afirmou, considerando as oficinas e os trabalhos que os convidados do Salão do Piauí fazem aqui como grande diferencial em detrimento a outros salões que acontecem pelo Brasil.

Evidentemente, existem problemas no Salão de Humor do Piauí. Esses problemas forma questionados para alguns convidados da 30ª edição. Orlando Pedroso disse:

Eu acho que a pior lembrança é uma recorrente, que é uma organização capenga. Quer dizer: você não sabe que dia a sua passagem vem; você não sabe qual a programação; te dizem que é uma programação, você chega aqui e tá tudo diferente; você não sabe se o carro vem te pegar. Pra quem vem como convidado, tem uma certa “insegurança” que irrita um pouco. A gente já está meio escolado, mas eu fico sempre pensando em quem vem de fora. O cara diz: “Sete e meia, na porta!”. Sete e meia o cara tá indo tomar banho e o estrangeiro tá ali prontinho. O brasileiro diz: “só vou ali tomar uma ducha e já volto”. É a hora de ir embora e o cara tá indo tomar banho ainda. Isso é um mal que todo evento padece. Se você não tem uma mão firme, uma organização que segure essa onda vira uma bagunça. Você não ter as exposições prontas, acho isso uma falha gravíssima, você não ter material pra sua oficina é uma falha. São coisas que acontecem, né? Eu voltei! Eu tou aqui. Não houve nenhuma falha ou alguma coisa que tenha sido tão desastrosa a ponto de me fazer não querer vir, mas essas pequenas falhas denigrem o salão, irritam quem tá querendo trabalhar e, muitas vezes, viram um desrespeito para o convidado, então são coisas que precisam ser melhoradas e muito (PEDROSO apud AURÉLIO, 2013).

Klevisson Viana disse que a pior lembrança do Salão de Humor do Piauí diz respeito a uma briga de cartunistas, envolvendo premiação e questionou o formato competitivo do evento (apud AURÉLIO, 2013), da mesma forma que Orlando Pedroso. Segundo Klevisson Viana, sempre existiu certo corporativismo na classe artística e que é difícil evitar isso porque os cartunistas acabam se conhecendo e se reconhecendo nos desenhos expostos, porque todos são assinados, e acabam votando a favor dos seus conhecidos. Mas a situação no Piauí foi diferente:

É que o Lapi uma vez foi jurado e tinha um cartunista lá de Alagoas, o Manuel Viana, que veio para o Salão e falou muito que era rico, que tinha ganho na loteria não sei quantas vezes, e que tinha comprado uma fazenda e colocado os paus da fazenda tudo em formato de lápis e quando foi à noite, o Manuel Viana tava concorrendo e o Lapi era um dos jurados. Só por sacanagem o Lapi disse assim: “Eu não lhe dou o prêmio não porque você já é rico”. Aaah, meu amigo, saíram os dois nos tabefes em frente ao Theatro 4 de Setembro. Foi Biratan Porto quem apartou a briga. Sabe o que Manuel

Viana fez quando a briga foi apartada? Correu no hotel, pegou a mala dele e foi embora no mesmo instante. Nunca mais veio ao Salão. Muita gente faz humor, mas nem todos tem senso de humor (VIANA apud AURÉLIO, 2013).

Luiz Solda comenta um dos problemas do Salão:

O ruim do Salão foi o ano passado. Houve um esvaziamento completo. Pra quem já esteve aqui há dez anos, era fantástico! Imagino como era isso em 1982. Devia ser uma loucura total. Ano passado houve um esvaziamento que deixou muita gente chateada (SOLDA apud AURÉLIO, 2013).

As críticas apontadas aqui por esses convidados, ou são questões pontuais ou são recorrentes em demais salões do Brasil. Infelizmente, são problemas difíceis de serem evitados. A posição de Orlando Pedroso foi a mais severa, lembrando uma “organização capenga” que, por exemplo, não consegue montar todas as exposições à tempo. Ele lembrou ainda de algo mais grave:

E desde o primeiro Salão que eu venho aqui eu escuto essa coisa da prestação de contas. O Albert é um cara que acha que não tem que prestar contas. Se você tá usando verba pública você tem sim de prestar contas, porque o dinheiro não é seu, nem da prefeitura, nem do governo do Estado, o dinheiro é da população. Por mais que ele diga que devolve isso para o público, moralmente, eticamente, você deve prestar essas contas, dizer pra onde ele foi, como foi usado (PEDROSO apud AURÉLIO, 2013).

O Salão de Humor do Piauí tem problemas com prestação de contas, e se isso se tornou evidente para um convidado atencioso que dirá numa relação entre a Fundação Nacional de Humor (entidade que realiza o Salão do Piauí) com seus patrocinadores, na maioria das vezes: o governo. Essa é uma questão espinhenta e que será abordada mais adiante.

Analisando essas informações e depoimentos, pode-se concluir que Piracicaba ostenta uma “casa luxuosa”, ou seja, um espaço bem estruturado, e que o Salão de Humor do Piauí tem o “pé na rua”. Piracicaba teria fartura e lazer para os convidados, no Piauí teria trabalho a ser feito. Ambos possuem méritos e deméritos e, em última instância, são diferentes, cabendo muito mais a critérios e preferências pessoais decidir qual o “melhor”. Por mais que o título de “capital do humor” ou de “mais importante salão de humor do Brasil” seja tentador o que vale a ser considerado, realmente, é o desejo da construção dessa identidade. Tanto um quanto o outro evento significam suas localidades, são eventos que

possuem grande identificação com o reconhecimento público e, por assim se manifestarem, despertam o interesse de suas respectivas administrações públicas. Logo, muito mais interessante é estudar como o governo de São Paulo patrocina Piracicaba em comparação ao governo do Piauí e seu Salão. Essa comparação ficará para outro momento.

Antes de encerrar esse tópico, ao falar de significação do evento e de construção de identidade, é impossível, não lembrar da “invenção das tradições” de que nos fala Eric Hobsbawm, conceito que cabe bem aqui. De certo modo, todo o discurso levantado sobre o Salão de Humor do Piauí, que tem o prestígio e a consideração do Governo do Estado, pode e deve ser entendido como exemplo de um processo político no qual a administração pública do Piauí valida um evento que tem apoio e participação popular e o mantém dentro de um calendário, repetindo-o e reforçando-o anualmente, o que se pode considerar como a invenção de uma tradição. Nas palavras de Eric Hobsbawm:

Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam incultar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 2008, p. 09).

Ao longo dos anos em que o Salão de humor do Piauí foi-se repetindo e o discurso público lhe reafirmando, mais o evento tornava-se tradição, afinal “a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (HOBSBAWM, 2008, p.12). O Salão foi um evento que não poderia faltar ou deixar de acontecer. Sônia Terra disse que quando alguém pensa em Salão de Humor, inegavelmente, esse indivíduo pensa no Piauí, que não se pode dissociar isso, que essa cidade sem o Salão de Humor estaria quebrada de alguma coisa (TERRA apud AURÉLIO, 2014). Ou seja, em apenas cinco edições, como se pode considerar a partir do artigo de Chico Castro (1991), o evento que foi inventado pelo poder público ganha significação a ponto de ser considerada parte inquebrantável daquilo que ele representa: o próprio estado que o criou.

Eric Hobsbawm diz ainda que “toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal” (2008, p. 21), ou seja, a continuidade do evento ao longo do tempo reforça o discurso da sua existência, mesmo em período de tempo tão curto e, conseqüentemente, a necessidade de que ele se

consolide junto ao grupo ou à população que dele é beneficiado. O autor em questão ainda afirma que:

A propósito, deve-se destacar um interesse específico que as "tradições inventadas" podem ter, de um modo ou de outro, para os estudiosos da história moderna e contemporânea. Elas são altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica comparativamente recente, a "nação", e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante (HOBSBAWM, 2008, p. 22).

Eric Hobsbawm quer dizer que o próprio conceito de "Estado nacional" pode ser entendido como uma invenção do século XIX. E, de fato, não é bom esquecer-se do que foi trabalhado no capítulo 02 e do que representava a política do Império com o IHGB, não se esquecer do que foi o discurso de Alencastre no Piauí. Pode parecer distante e impraticável utilizá-lo em um diálogo com o Salão de Humor, mas é exatamente o contrário: o nosso nacionalismo oitocentista foi criado a partir de um discurso que instaura uma identidade brasileira, assim como o Salão de Humor do Piauí foi fabricado e significado como elemento de uma identidade regional. Obviamente que é preciso resguardar as proporções e as intenções: o Salão nasceu dentro de uma programação de reinauguração do Theatro 4 de Setembro (como tratado ainda neste tópico) e desde sua primeira edição tornou-se um evento de forte apelo popular que logo foi devidamente reconhecido pelo poder público que, por isso, investiu mais no evento, tornando-o uma vitrine da expressão do humor artístico do mundo no Piauí. O Salão não se iniciou como um projeto de construção de identidade local, isso foi, paulatinamente, aceito e construído à medida que o evento crescia. Entretanto, a prática da invenção de que nos fala Hobsbawm, foi assimilada, intencionalmente ou não, pelo poder público do Estado do Piauí.

3.2. Mais salões de humor do Piauí, a criação da Fundação Nacional de Humor e a mudança para Parnaíba

À medida que se passavam os anos, o Salão de Humor do Piauí crescia em estrutura e reconhecimento nacional. Como comentado anteriormente, a IV edição (em 1985) foi um "marco divisor", segundo informa Chico Castro, pela entrada de Albert Piauhy na organização e pela montagem da exposição competitiva em praça pública.

Dois anos depois, viria o VI Salão, que foi considerado o grande evento, o maior entre os dez primeiros realizados entre 1982 e 1991, pois teve disponíveis recursos federais da FUNARTE (Cr\$44 mil cruzados), organizou-se uma vasta programação antecipadamente detalhada, com nove exposições, 223 artistas inscritos, 593 trabalhos vindos de 17 estados brasileiros, apresentações teatrais e shows musicais, além do Circo da Cultura, montado em plena Pedro II (uma das mais centrais e importantes praças de Teresina) que passou a se constituir “num símbolo vivo da imaginação criadora dos realizadores e coordenadores” do Salão (CASTRO, 1991, p. 92).

Essa estrutura do Salão manteve-se durante muitas edições: o circo montado em praça pública, várias exposições temáticas ou de artistas homenageados, shows musicais, de humor ou apresentações de teatro. Basicamente era assim que se apresentou o Salão durante quase 3 décadas, ganhado apenas mais duas características peculiares nos anos seguintes: 1) a troca do Circo da Cultura pela exposição montada em túneis, construídos especialmente para o Salão, espalhados por praças, ruas e avenidas, tornando-se verdadeiras galerias públicas; 2) as oficinas, esquematizadas a partir do IX Salão, pois os convidados deveriam vir para trabalhar, como abordamos no tópico anterior.

Em 2002, o humor gráfico ganhou definitivamente as ruas, através do XX Salão. Sua organização espalhou túneis, abrigando exposições de artistas como Solda e Ziraldo, e mostras abordando temas como AIDS e o combate à fome. Estes túneis substituíram o antigo Circo Cultural e foram montados nas Praças Pedro II, João Luiz Ferreira, da Liberdade, [Igreja] São Benedito, Ocílio Lago, na rua Climatizada, na avenida Frei Serafim, no Aeroporto de Teresina e no terminal rodoviário “Governador Dirceu Mendes Arcoverde”, marcando assim a total descentralização do evento e consolidando algo que é sua marca registrada: a participação popular (SANTOS NETO, 2010, p. 85).

Entre altos e baixos, irritações e problemas³¹ e até mesmo a não realização do Salão, em 1995, por causa da dimensão do projeto e da escassez financeira do governo do Estado (SANTOS NETO, 2010, p.84), o Salão manteve-se. Para, além disso, ainda em 1997, é dado

³¹ Segundo Chico Castro, a sexta edição do Salão despertou muita irritação, sentida inclusive nos anos seguintes, porque a grandeza do evento trouxe inúmeros artistas de fora que folgaram por aqui, desnecessariamente, como é o caso do convidado Jorge Salles, que foi chamado para fazer uma palestra sobre Manuel Bandeira e acabou ficando 30 dias hospedado no Luxor Hotel, “coçando”. Chico também cita o inconveniente que foi a permanência do popular ator Grande Otelo no Piauí, convidado para abrir o evento e presidir a comissão de julgamento do VII Salão: Otelo reclamava dos jornalistas, dizia que não era humorista e que não sabia o que estava fazendo no Piauí (1991, p. 93). Segundo Joaquim Santos Neto, a década de 1990 foi conturbada para o Salão, primeiro pela falta de recursos que impossibilitou uma edição do evento em 1995, depois por cortes de 50% no orçamento da edição de 1996 e que em 1997 e 1998, o Salão não montara exposição competitiva, apenas mostras de trabalhos premiados ou artistas homenageados (2010, p. 84).

mais um passo importante na história do evento: a criação da Fundação Nacional de Humor (FNH), entidade que seria, a partir de então, responsável pela realização do evento. Em entrevista com Albert Piauhy, em 2008, ele explicou da seguinte maneira o porquê dessa medida:

A Fundação a gente tentou fazer porque é o seguinte: a gente viaja pro Rio de Janeiro e São Paulo e a gente percebeu que todos os salões que se fazia no Brasil eram ligados ao Estado, ou órgão ligado à esfera municipal, estadual ou federal. E a gente percebeu que não havia autonomia de se colocar ideias. Então, no Piauí era muito difícil de se fazer o Salão, por quê? Porque naquela época era o Zé Elias, era não sei quem! Porque o Jesualdo já tinha saído, que era um cara muito aberto. A gente conseguia convencer ele. Tinha muita hierarquia no meio. A gente chegava e propunha uma ideia aí “não! A gente vai consultar o secretário” aí o secretário “não! A gente vai consultar o governador”. E a gente achava que tinha muito intermediário nas ideias. As ideias que a gente tinha eram amplas e não funcionavam. Por exemplo: essa ideia dos túneis (que expunham trabalhos nas praças) a gente teve e só conseguiu fazer dez anos depois. A ideia de fazer os túneis, a gente não conseguiu implantar.

A Fundação foi a primeira ONG cultural do Piauí. A gente queria uma instituição onde nós mesmos planejássemos, fizéssemos e fôssemos atrás. E que a gente enfrentasse nossas dificuldades. Tudo isso que tem aí, de dificuldades que a gente tem (tem ano que a gente não consegue fazer direito), já tava previsto. Aí eu comecei, a gente começou uma fundação que não tinha prédio. E eu consegui esse prédio com o prefeito Firmino. E eu venho tentando há mais de 10 anos terminar ele. Porque não consigo sensibilizar o governo, nem municipal, nem estadual, nem federal que é importante terminar aquele prédio ali. Aquele prédio funcionando a gente pode fazer muitos projetos ali dentro.

O importante é que a gente pense por nós mesmos. No ano que não dê certo, é porque não conseguimos sensibilizar ninguém (PIAUHY apud AURÉLIO, 2008).

Nessa citação tem-se duas informações valiosas sobre a FNH: 1) a necessidade de uma autonomia criativa para Salão, que lhe permitisse maior liberdade e agilidade nas ações organizacionais do evento junto aos governos; 2) o surgimento de uma sede, na verdade, a disponibilização de um prédio inacabado para a FNH.

De certa forma, a necessidade de um órgão para gerir o Salão de Humor em parceria com o governo do Estado parece uma opção lógica, para não dizer natural, isso porque, analisando os recortes de jornais das primeiras edições do evento, observa-se sempre a presença de figuras de fora da FUNDAC ou da Secretaria de Cultura (Desporto e Turismo) formando uma comissão que organizava o evento. Ou seja, sempre houve uma força externa aos elementos que compunham a equipe pública: posso citar, além do Albert Piauhy, o próprio

José Elias (mesmo quando não era mais presidente da FUNDAC) e Kenard Krueel. Vejam o que diz Jesualdo Cavalcanti, em 1983, durante o II Salão de Humor do Piauí:

Para o secretário Jesualdo Cavalcanti Barros a realização do II Salão de Humor mostra que existe neste ato não só o esforço da Fundação Cultural do Piauí, através de sua Diretoria de Assuntos Culturais, em promovê-lo mas também o grande interesse da classe humorística em prestigiar um trabalho que cada vez mais será melhor. A certeza disto, garante o secretário está no fato de “contarmos com a colaboração de nomes respeitáveis, como, por exemplo, Albert Piauí, Dodó Macedo, Fernando Costa, Isis Baião, Arnaldo Albuquerque, Cineas Santos, para citar só os de fora, além dos que formam a comissão julgadora, e mesmo por uma equipe dinâmica que dispomos em nossa Secretaria. Equipe esta que já tem dado várias provas de sua capacidade de organização e trabalho”. (JORNAL DA MANHÃ, 12 de maio, 1983, p. 07).

Todas essas pessoas externas eram grandes responsáveis por pensar o Salão juntamente com o Estado. Esse grupo já existia independentemente da criação da FNH, que veio, *a priori*, instituir e formaliza-lo. A FNH passa então a ser o órgão que vai pensar o evento, planejá-lo e executá-lo, juntamente com o governo do Estado e outros parceiros, como a prefeitura de Teresina e entidades privadas. Para os convidados que entrevistamos, a criação de uma fundação tornou-se uma boa opção. Luiz Solda disse que “o Albert descobriu uma forma de se desvencilhar de alguns aspectos burocráticos da melhor maneira possível” (2013). Para Klevisson Viana, a FNH deveria ter acontecido desde o primeiro momento, que o Estado não tem condições de gerir um certame dessa natureza, porque os gestores mudam com muita frequência e muitas vezes aquele que entra não tem o mesmo entusiasmo de manter o evento nos mesmos moldes do anterior (2013). Orlando Pedroso disse:

Quer dizer, se você jogar isso na mão do Estado, o que acontece: quem vai saber o que o Salão precisa, em termos de conteúdo, como essa coisa deve ser conduzida, normalmente é uma pessoa ou um grupo. Eventos como esse não acontecem porque alguém quer, existe porque essa pessoa “põe a mão na massa” e vai lá. Se é alguém do Estado, que eu acho difícil, porque é um organismo mutante, a pessoa tá no governo e daqui a pouco não tá mais. Você ter um órgão que coordene isso, eu acho bom. Mas esse órgão precisa ser auditado, precisa reconhecer que é responsabilidade dele cuidar do conteúdo e prestar contas. Eu acho interessante ter uma fundação, por exemplo: Piracicaba tem lá um grupo que tem um órgão que é ligado à prefeitura e se pretende fazer um museu das artes gráficas, um museu de num sei o quê e “tarará”. Tudo passa ali pelo Estado e fica muito moroso, não acontece. Então, eu não vejo mal que seja gerido pela iniciativa privada, o que a iniciativa privada tem de entender é quais são os interesses que existem além do próprio interesse. Quer dizer, se você tem um órgão privado que diz “opa! Vamos lucrar com isso aqui e dane-se o resto”, tá errado! Se

você fala “a gente vai fazer um super evento, a gente sabe onde tá a grana, onde estão os parceiros, onde conseguir isso aqui de graça”, eu acho ótimo! O interesse maior tem de ser do Salão (PEDROSO apud AURÉLIO, 2013).

A FNH, criada oficialmente em 24 de abril de 1997, proporciona um novo esquema para gerir o Salão, mesmo dependendo vitalmente dos recursos públicos para realiza-lo, torna-se uma instituição privada, iniciando um sistema diferente de parceria público-privado naquela área: Não era mais a FUNDAC ou a Secretaria de Cultura (Desporto e Turismo) quem convidava e instituía comissões que ajudariam a realizar seu evento público, agora se tratava de uma instituição organizada, privada e sem fins lucrativos, apresentando seu projeto, tecendo parcerias, realizando um evento privado, mas de caráter e fins públicos. A estrutura que o evento apresentava manteve-se praticamente a mesma, com suas exposições em praças e vias públicas, com shows e oficinas, mas a relação político-organizacional das partes envolvidas mudara sensivelmente.

Além da criação da FNH, tem-se a questão de uma sede, citada por Albert Piauhy. O prédio onde hoje se situa a FNH era o antigo espaço de lazer campestre do Club dos Diários, onde a “sociedade” teresinense divertia-se com bar, piscina, sala de jogos e outras atividades sociais e eventos festivos. O prédio ficava situado no local em que foi construído, posteriormente, a praça Ocílio Lago, bairro de Fátima, zona leste de Teresina. Continua uma área nobre da cidade, mesmo assim, com o fim das atividades do Club dos Diários, o edifício estava condenado ao esquecimento. Segundo Kenard Krueel (2014), o prédio seria demolido quando a FNH acordou um comodato com a prefeitura de Teresina para utilizá-lo como sede. A situação do edifício quando a FNH passou a ocupa-lo já era precária: não havia cobertura no segundo andar, nem escadas para subir até lá e sequer portas ou janelas. Era um prédio abandonado. Como disse Albert Piauhy em entrevista, há 10 anos ele tentava estruturar o prédio para melhor ocupa-lo e usufruí-lo³², mesmo assim, durante mais de vinte anos, o prédio desestruturado é sede da FNH³³.

³² O prédio chegou a ter investimentos durante o Governo Hugo Napoleão: foi **construída** a cobertura do segundo andar, uma escada até lá e estruturas internas, como portas, janelas e banheiros. É importante dizer que mesmo com esse investimento, o prédio tem aparência de inacabado. Mais da metade dele parece ainda em obras, em tijolo aparente, infiltrações, dois banheiros sem nenhuma estrutura e mesmo a escada para o segundo piso não possui corrimão, uma grande insegurança.

³³ Isso lembra a necessidade que, praticamente, toda instituição tem com relação a sua sede própria, como vimos no capítulo anterior quando falamos sobre a sede da Academia Piauiense de Letras e mesmo do Conselho Estadual de Cultura. Tratarei mais sobre a questão da sede da FNH no próximo tópico, quando abordarei a relação entre o Estado e a FNH.

Dispondo de uma instituição com sede própria (mesmo que inacabada e cedida em comodato por tempo determinado), o Salão de Humor chega a sua 30ª edição, realizada em 2013, com um fato novo: depois de 29 edições o evento muda de cidade e é realizado em Parnaíba, no litoral do Piauí, distante da capital em mais de 300km. Perguntado pelos motivos da mudança, Albert Piauhy falou que:

Teresina cresceu muito nas últimas décadas. Eventos como o Salão não funcionam bem em cidades grandes. Parnaíba é uma cidade histórica, com casarios antigos, cortada por dois rios e cercada de belezas naturais, como o Delta, a Lagoa do Portinha e praias maravilhosas. São trinta e uma cidades do Piauí, Ceará e Maranhão no seu entorno, ricas em arte e cultura popular. Tem uma boa rede hoteleira, pousadas e bons restaurantes. Enfim, não é grande nem é pequena e aí está o seu charme (PIAUHY apud PEDROSO, 2013B).

Ainda é muito recente para avaliar se a mudança para Parnaíba foi a decisão mais acertada. A FNH já havia tentado se interiorizar em anos anteriores: selecionado pelo programa federal Ponto de Cultura, foi realizada, durante 2 anos, atividades de oficinas e exposições em escolas e praças públicas na cidade Água Branca, a pouco menos de 100km ao sul da capital, Teresina. Lá também chegou a acontecer um Salão de Humor realizado em parceria da FNH com a prefeitura local, mas tratava-se do Salão de Humor de Água Branca, muito mais voltado para o estímulo à produção de humor estudantil do que um salão com exposição competitiva “profissional”. Não era o Salão Internacional de Humor do Piauí que saía de Teresina e se dirigia para Água Branca, como aconteceu nessa 30ª edição, em Parnaíba.

O 30º Salão Internacional de Humor em Parnaíba aconteceu num misto de expectativas, dúvidas e decepções. O novo espaço pareceu acolhedor, a prefeitura de Parnaíba e a Secretaria de Turismo adotaram o Salão, abriram as portas. José Nery (mais conhecido como Nerinho), secretário de turismo do Estado, na solenidade de abertura disse que a “Secretaria de Turismo se apropriou desta edição do evento desde o início do ano” (2013). Albert Piauhy, na mesma ocasião, disse que “nós praticamente invadimos a Secretaria Estadual de Turismo e nos colocamos lá como nosso quartel general. É a secretaria de turismo apoiando a quem deve apoiar” (2013). O prefeito de Parnaíba, Florentino Neto, disse o seguinte sobre a chegada do Salão à sua cidade:

Eu acho extremamente importante para a cidade. Tenho a compreensão de que o Salão vai contribuir para o calendário turístico e cultural de Parnaíba,

eu acho que é muito importante que a gente tenha mais oportunidade de estar congregando aqui artistas piauienses e artistas de renome nacional e internacional. É muito difícil você julgar ou avaliar uma atividade quando ela ainda está sendo realizada, hoje é o último dia de Salão. Eu acho que, depois, tem de haver uma reunião de avaliação para que possíveis fragilidades desse ano não ocorram nas demais edições e para que se comece a esboçar um planejamento do Salão para os próximos anos. Então eu vejo como extremamente positiva, agora nós temos sempre de perseguir e buscar uma excelência que só vamos conseguir com maturidade para reconhecer os problemas, com vontade para resolver esses problemas e, acima de tudo, com a compreensão da importância do evento e que ele possa se perpetuar no calendário turístico e cultural da nossa cidade (FLORENTINO NETO apud AURÉLIO, 2013).

Segundo o prefeito Florentino Neto, o Salão pode contribuir muito para o calendário turístico e cultural de Parnaíba e sua fala é de expectativas para que o evento continue acontecendo em sua cidade e cada vez melhor. Florentino Neto disse ainda que “foi da ordem de R\$ 85.000,00 (oitenta e cinco mil reais), que a prefeitura repassou à Fundação Nacional de Humor para que ela pudesse realizar uma série de objetivos que estão estabelecidos no plano de trabalho do convênio” (FLORENTINO apud AURÉLIO, 2013).

As dúvidas desse Salão são esperadas como aquelas que surgem sempre que um tipo de mudança como essa ocorre: Uma nova cidade; Um novo cenário; Qual o melhor lugar para se montar as exposições?; Será que as pessoas irão se apropriar do evento?; O povo de Parnaíba acolherá o Salão? Não foi feita nenhuma pesquisa concreta com relação a isto. As exposições estavam dispostas na praça Mandu Ladino, um espaço “amplo, bonito e bem iluminado” (PIAUHY apud PEDROSO, 2013B). Infelizmente, o público não poderia ser comparado ao de Teresina em quantidade, porque na capital as exposições eram montadas em locais bastante próximos do centro comercial, onde transitam trabalhadores, estudantes e outros tipos de pessoas que precisam passar por ali durante quase todo o dia, inclusive à noite, frequentando bares após o período de expediente. O mesmo não se pode dizer do espaço Mandu Ladino em Parnaíba: é um espaço agradável, como disse Albert, mas é próximo de uma zona residencial o que acabou limitando o número de visitantes aos vizinhos durante o dia. À noite, a praça Mandu Ladino ganhava mais gente porque ali por perto estão uma quantidade significativas de bares bem frequentados pela comunidade parnaibana, ou seja: a praça já possuía uma vida noturna antes do Salão, assim como em Teresina, o público do salão já está ali pelo centro, pelas praças, ruas e avenidas. O grande público do Salão sempre foi aquele que não sai de casa intencionalmente para ver o Salão, mas aquele que, coincidente e invariavelmente, passa pelo Salão porque ele está no seu caminho.

As decepções desse novo Salão são as confirmações dos problemas esperados: é a “organização capenga” de que nos falou Orlando Pedroso no começo desse capítulo.

Acho que Teresina era um bom espaço, poderia continuar sendo a sede desta mostra, mas eu acho que ali o próprio Albert conseguiu inviabilizar a situação dele lá dentro. Você ir para um outro lugar sempre requer um outro tipo de trabalho, um outro tipo de tratamento, então se todos os Salões, inclusive o do Piauí, tem problemas internos, ou seja: a questão da montagem, do conteúdo, o que você faz, o que você não faz, o que você traz, quem você convida, você também tem a questão, e especialmente no Salão como esse do Piauí, você precisa conscientizar as pessoas de que ali está acontecendo alguma coisa no espaço público. E aquela coisa é: um salão onde as pessoas que vivem do desenho, fazem cartum, charge, caricatura, ilustração, produzem humor de alguma forma estão ali para apresentar o trabalho delas. [...]

Piracicaba também é uma cidade fora da capital, quem vai tem de pegar um carro, ônibus, seja lá o que for, pra chegar até lá, do mesmo jeito de Parnaíba. E da mesma forma que Parnaíba, Piracicaba não conseguiu fazer com que a população soubesse que tem um salão lá. Então as pessoas saem de São Paulo, saem do Rio, saem não sei da onde, para ir ao Salão, mas se você chegar na cidade, entrar e perguntar “onde é que vai ser o Salão?”, a grande maioria não sabe. Não tem intervenções na cidade, não tem cartazes. Acho que é uma preocupação deles também, mas simplesmente não acontece. Se você faz um Salão que, basicamente, deveria ter a participação das pessoas, faz parte você divulgar isso (PEDROSO apud AURÉLIO, 2013).

Conversando com os convidados e perguntando o que eles achavam da mudança, a maioria disse que Parnaíba é uma cidade agradável e que poderia sediar o Salão. Os problemas que atrapalharam isso, nessa edição, e que ficou evidente nas conversas realizadas, foram as divulgações, citada por Orlando Pedroso, em que as pessoas, a grande população parnaibana, não estavam sabendo da realização do evento. Ora! Isso é um problema que mesmo Piracicaba não resolveu em décadas de existência, que dirá Parnaíba sediando seu primeiro Salão. Outro problema citado pelos convidados foi a falta de transporte coletivo. Luiz Solda, por exemplo, afirmou o seguinte:

E, chegando aqui, foi muito triste porque as pessoas não tavam sabendo. Não houve divulgação da maneira como devia ser feita. Aqui não tem transporte coletivo. Não tem ônibus, cara! Como é que as pessoas ficam na praça se a última van, que é o transporte da cidade, é as dez horas da noite. Os universitários daqui saem 10min pras 10h pra não perder a van. As aulas vão até mais tarde, mas eles tem de sair 10min pras 10h senão eles perdem a van! Isso é inadmissível (SOLDA apud AURÉLIO, 2013).

Em última análise, o problema do transporte público e da mobilidade urbana é uma questão nacional. É, de certo modo, agravado em cidades de médio porte como Parnaíba porque o sistema de vans simplesmente não dá conta da necessidade da população. Não permite, por exemplo, ao morador de bairros distantes, dependente deste tipo de transporte, que fique na praça Mandu Ladino até depois da meia noite, quando encerra-se a programação de shows musicais organizados dentro do Salão. Isso, claro, torna-se um problema para a FNH que decidiu levar seu evento para uma cidade que não tem esse suporte, entretanto, não é exatamente um problema do evento, mas uma questão estrutural da cidade. De modo que, o grande problema do Salão em Parnaíba são aqueles de sempre, citados por Orlando Pedroso, como a incapacidade de terminar a montagem das exposições antes do evento começar.

Neste breve histórico, é possível chegar até o final do ano de 2013 e aproximar-se demasiadamente do momento em que se escreve esta pesquisa. Muita coisa inconclusiva aconteceu em 2014 com relação ao Salão de Humor e à FNH. A mais evidente de todas é que não houve Salão de Humor naquele ano e os motivos são vários: Albert Piauhy entregou à FNH à quem interessasse e continuou morando em Parnaíba³⁴. A reunião aconteceu depois da notícia que se espalhou pelos jornais e portais da cidade de que a FNH, o prédio-sede, estava abandonada e que fora arrombada, tendo vários desenhos do seu acervo roubados e vendidos em praça pública³⁵. A situação tornou-se delicada, Kenard Krueel assumiu a presidência da FNH e começa a realizar parcerias com artistas e a realizar atividades culturais na praça Ocílio Lago, onde a FNH está localizada, ao mesmo tempo que a Prefeitura de Teresina pede reintegração de posse do prédio para utilizar para fins de sua administração³⁶.

Essas informações são apenas de caráter pontuais procurando citar fatos sem a devida problematização, porque são informações importantes para a atual história do Salão de Humor do Piauí e devem ser incluídas em qualquer histórico do evento ou da FNH.

³⁴ Isso aconteceu em uma reunião na Sala de Vídeo da Casa da Cultura, em Teresina, oportunidade em que este pesquisador, eu, estive presente. Participou da reunião pessoas como Kenard Krueel (um dos criadores do Salão), Dino Alves (cartunista), Sérgio Fontenele (jornalista que já foi da diretoria da FNH) e outros que o nome não me guarda a memória.

³⁵ A notícia foi divulgada dia 30 de abril de 2014 em vários portais, como o Cidade Teresina e o Cidade Verde. A matéria escrita por Sérgio Fontenele tem a manchete: “Acervo do Salão de Humor do Piauí é roubado e vendido em praça pública” e logo embaixo, afirma: “Albert Piauhy, presidente da Fundação Nacional de Humor, anuncia que fez seu último Salão de Humor”, o trigésimo, aquele que aconteceu em Parnaíba.

³⁶ O processo de reintegração de posse foi iniciado e a intenção inicial da prefeitura seria alocar ali a Secretaria Municipal da Juventude, já que a praça possui uma quadra de esportes, pista de skate e palco muito úteis para a política voltada a essas práticas.

Entretanto, a problemática da situação deve ser discutida em outro tópico, no que tange à administração da FNH, o que será feito no capítulo 4. Outro motivo que impede de aprofundar a questão é o envolvimento da Prefeitura de Teresina e toda esta pesquisa é focada na política pública cultural em nível Estadual. A capital, claro, faz parte da política pública de cultura do governo do estado do Piauí, entretanto, para avaliar com segurança toda essa questão da reintegração de posse em nível municipal seria necessária uma pesquisa mais elaborada da relação entre a FNH e a Prefeitura de Teresina ao longo das últimas décadas, o que não coube neste trabalho.

Em última análise, tudo isso ainda é muito recente e merece ser avaliado a partir de olhar mais distante no tempo.

CAPÍTULO 04: A POLÍTICA CULTURAL DO GOVERNO DO PIAUÍ E A FUNDAÇÃO NACIONAL DE HUMOR

*“Nos últimos quatro anos nós fizemos o Salão com muito sacrifício. Ele ainda existe porque eu não deixo morrer”,
Albert Piauhy, 2013. Revista Revestrés nº 07.*

*“O Salão de Humor é do estado, não é do Albert, não é de um grupo. É um evento importante para a cultura do Piauí, mas se não houver uma coparticipação responsável, não vai andar”,
Sônia Terra, 2014.*

O que será abordado neste capítulo é a forma como o Salão de Humor do Piauí, melhor dizendo: a própria Fundação Nacional de Humor - FNH relacionou-se com a política estadual, ou seja, como foi construída sua relação com as instituições públicas da cultura e suas políticas. O que foi abordado em páginas anteriores, converge neste capítulo e dá sentido à pesquisa.

Como trabalhado no capítulo 03, o Salão de Humor do Piauí contribuiu sobremaneira para a construção de uma identidade local. O evento é reverenciado, mesmo com toda dificuldade de organização, detalhes que foram bem colocados, principalmente, pelo cartunista Orlando Pedroso no capítulo anterior. O Salão conseguiu construir uma imagem de representação do Piauí, tanto lá fora quanto internamente. Sobre isso, é importante relembrar do que disse a ex-presidente da FUNDAC, Sônia Terra:

Você pensar em Salão de Humor, inegavelmente, você pensa no Piauí. Você não pode dissociar isso (...) Quando penso essa cidade sem o Salão de Humor, penso ela quebrada de alguma coisa. Porque para além de outros problemas que são de ordem administrativa, organizacional, o evento é grandioso e importante (TERRA apud AURÉLIO, 2014).

Inegavelmente, o Salão de Humor do Piauí surgiu dentro da máquina do Estado, com a participação de pessoas como José Elias, Kenard Krueel e do secretário de cultura Wilson Brandão, em 1982. Entretanto, o Salão nunca foi um evento apenas promovido pelo Governo do Estado. Em matéria do Jornal da Manhã, já citada no capítulo anterior, Jesualdo Cavalcanti Barros menciona a colaboração de nomes como Albert Piauhy, Dodó Macedo, Fernando Costa, Isis Baião, Arnaldo Albuquerque e Cineas Santos (JORNAL DA MANHÃ, 12 de mai. 1983, p. 07). Por mais que a colaboração de alguns desses citados possa se resumir à prestigiar o

evento, havia um corpo externo ao governo que já começava a envolver-se com o Salão. O próprio Albert Piauhy, como destacado no capítulo anterior, afirmou que na terceira edição participa da comissão julgadora do evento e que desde a quarta edição começa a realiza-lo, ou seja: se pode parecer presunçoso afirmar que desde sua segunda edição, em 1983, o Salão teria expressiva colaboração externa, não o seria dizer que desde 1985 o Salão é pensado e administrado também por pessoas de fora da máquina do Estado. A equipe que realizaria o Salão de Humor a partir dali é mista e poderíamos dizer até de interesse público e privado. O que já se pode perceber se configurando a partir daqueles primeiros anos é a construção da ideia, ou a organização das pessoas, que viriam a ser uma fundação para gerir o evento, o que iria oficializar o Salão como realização a partir da parceria entre essas duas esferas, fato que só se concretizaria em 1997, quando a FNH é criada.

No capítulo anterior, ao citarmos a posição de Albert Piauhy dizendo que o objetivo da criação da FNH era de evitar a lerdeza da burocracia e a falta de independência na gestão do Salão, isso parece uma crítica muito recorrente com relação à administração pública nas mais diversas áreas de sua atuação e sugere, claramente, que criar a FNH foi uma necessidade que a relação entre o governo do Estado e as pessoas de fora da Fundação Cultural do Piauí, que também realizavam o Salão, apresentavam suas diferenças de direcionamentos e objetivos. Essas diferenças no gerir o evento respaldaram a criação da FNH.

Durante esses anos, entretanto, a política pública cultural do Piauí parecia bem definida, afinal não é mais surpresa pra nós supor que existe uma política voltada para as questões identitárias do Piauí e que o reforço da ideia da “civilização do couro” como representação piauiense é prioridade nas últimas décadas de gestão. Para corroborar com essa ideia, é necessário uma leitura da narrativa que foi elaborada para significar o nosso estado, bucólico, do que diz nossa literatura clássica e mesmo a publicidade oficial do Governo do Estado, questões já discutidas aqui em capítulos anteriores. Mesmo a valorização das políticas de múltiplas identidades nacionais e locais a partir da evidência das culturas de minorias, como é o caso do que foi praticado a partir da gestão do PT (2003 a 2010), tanto em nível federal, quanto em nível estadual, são políticas voltadas para a tradição, são políticas que folclorizam uma manifestação latente, mas que não tinham antes representação, visibilidade. São políticas que procuravam evidenciar uma “nova” tradição. Parte dessa política de revelar novas tradições é fruto da construção dos Pontos de Cultura. Sônia Terra disse que esses Pontos foram fundamentais no processo de democratização do acesso à política cultural:

Todas essas questões foram importantes pra descentralizar, pra democratizar, pra garantir a participação de um maior número de grupos, pra fazer um recorte em algumas culturas secularmente marginalizadas, como é o caso de manifestações de raízes, de matrizes africanas, que sempre foram consideradas de fora da política governamental e começou-se a pensar em políticas também atendendo a essas manifestações.

Então, toda a nossa política foi centrada no intuito de responder a essa diversidade cultural piauiense (TERRA apud AURÉLIO, 2014).

Ora, os Pontos de Cultura tinham como objetivo realçar a produção cultural que já existia em determinada comunidade³⁷. No Piauí, o exemplo do ponto Quilombo de Cumbuca é emblemático, afinal a manifestação do samba de cumbuca, que é legítima e representativa da sua comunidade, mas que não ganhava o merecido destaque como produto que compunha a identidade piauiense, torna-se uma evidência, ganha uma medalha da ordem cultural do Ministério da Cultura e vai fazer apresentações fora do Estado, representar o Piauí. É isso que se entende por “folclorização” de uma tradição desconhecida.

Desde a década de 1970, quando os mecanismos do Estado começam a criar uma política cultural, o foco da atenção é voltado para aquilo que representa o indivíduo, ou que foi social e historicamente construído para representá-lo. Seja a literatura tradicionalista branca (construída por aquela histórica hegemonia herdeira de tempos colônias, que abordamos aqui no capítulo 01), seja a “cultura secularmente marginalizadas” a partir dos anos 2000, para colocar nos termos de Sônia Terra.

Nas últimas décadas a questão do folclore (ou a tradição) foi o foco da política cultural piauiense, seja através dos inúmeros editais e prêmios de publicação de obras literárias desde a década de 1960, seja através da promoção de eventos como os Encontros Nacionais de Folguedos, ou da valorização da expressão das minorias marginalizadas. Onde fica o Salão de Humor no meio disso tudo? É inegável a importância que o Salão teve ao longo das duas primeiras décadas de existência, e isso já foi colocado nos capítulos anteriores: a importância que o evento teve, considerado por muitos como o mais importante evento do gênero no país, ou perdendo apenas para o Salão de Piracicaba. O Salão foi reverenciado com orgulho e inventou-se uma “tradição” do humor no Piauí... Será? Imagine que o Piauí possui 30 anos de experiência de um Salão de Humor bem sucedido (apesar das afirmações e evidências que pesam em contrário) e, afinal, qual é a escola de humor que se criou no Piauí?

³⁷ A Fundação Nacional de Humor administrou um ponto de cultura na cidade de Água Branca. Lá foi realizado uma série de atividades, oficinas em escolas e o Salão de Humor de Água Branca. Entretanto, este ponto de cultura administrado pela FNH foi conseguido diretamente com o Ministério da Cultura, sem nenhuma interferência da gestão estadual ou da FUNDAC, portanto, não nos debruçaremos sobre ele.

Os cartunistas profissionais³⁸ piauienses que estão nos jornais são os mesmos há quase 3 décadas. Qual a promessa do humor gráfico no Piauí? Quem substituiria Jota A, Moisés, Izânio, ou Dino Alves³⁹ e que já tem alguma experiência no mercado?

É difícil pensar, inclusive, numa tradição das artes plásticas no Piauí, que dirá de algo específico como o humor gráfico. Entende-se que, há exceção do salão de artes plásticas organizado pela fundação municipal de cultura de Teresina, e do próprio Salão de Humor do Piauí, não se tem nenhum outro evento significativo envolvendo artes plásticas no estado. Talvez a Feira HQ, que teve 13 edições (de 1999 a 2013)⁴⁰. Em entrevista que o pesquisador aqui presente fez com Sônia Terra foi possível questioná-la sobre essa ausência de ações no âmbito das políticas culturais para as artes plásticas e ela disse que:

Se você for olhar, nós não temos sequer no Piauí um equipamento cultural digno pra receber grandes exposições: nós não temos uma galeria de artes plásticas. Pra quê mais grave do que isso? Hoje a galeria do Clube dos Diários é mínima e insuficiente. A gente não recebe aqui grandes exposições porque nós não temos espaço. Estou falando institucionalmente, governamentalmente. Isso significa que nós temos um déficit enorme com esse segmento, assim como teve com outros segmentos. E isso é um desafio. Nós passamos oito anos e não conseguimos, fizemos questões pontuais que não representam a demanda que está aí reprimida, nem o mínimo a gente conseguiu realmente atender. É fato. E não digo isso com alegria não, digo com muita tristeza (TERRA apud AURÉLIO, 2014).

Sônia Terra colocou, reiteradamente, que a ausência de políticas públicas mais eficientes para as artes plásticas é também reflexo de uma categoria mal organizada, articulada ou participativa e citou o Salão do Livro do Piauí – SALIPI como um sucesso exatamente por se apresentar de forma oposta à maneira como a categoria dos artistas plásticos se apresentam diante do poder público. Esse ponto será enfatizado brevemente, mas para além disso, o que fica evidente na fala de Sônia Terra, é que o povo piauiense é carente de espaços: o Estado não realiza um salão de artes plásticas, não se tem uma galeria para tal e não se tem uma escola pública para artes plásticas (à exemplo das escolas de música, teatro ou

³⁸ Por “profissionais” entenda-se aqueles artistas que ganham o sustento financeiro de sua vida a partir da própria arte.

³⁹ Os cartunistas aqui citados são aqueles autores de trabalhos publicados nos únicos três diários jornalísticos impressos em Teresina (jornais O Dia, Meio Norte e Diário do Povo), além de portais na internet (como o 180 graus, Cidade Verde, Cidade Teresina).

⁴⁰ Sou um dos organizadores da Feira HQ (História em Quadrinhos) e, ao longo da história da Associação Núcleo de Quadrinhos do Piauí, entidade que realiza o evento, membro de sua diretoria ou conselho. Por isso, **a** recusa **de** em atribuir ou afirmar, categoricamente, qualquer mérito ao evento.

dança oferecidos pelo governo). Isso, de certa forma, torna os piauienses órfãos de muita coisa. É claro que existem artistas como Afrânio Pessoa ou Nonato Oliveira, que fizeram gerações de artistas por aqui. Mas quem Arnaldo Albuquerque⁴¹ criou? Quem o Albert Piauhy fez? Quem são os filhos do Salão? O Salão de Humor do Piauí criou espaços e estimulou artistas. Dino Alves, Jota A e Klevisson Viana já afirmaram que os salões os estimularam a se tornarem cartunistas, que os encontros com convidados do evento, como Ziraldo, ou as exposições com desenhos de profissionais de vários países ao redor do mundo, eram extremamente inspiradores. O Salão tem essa capacidade de incitar novos talentos. Entretanto, falta uma política pública cultural articulada no segmento que dê sustentabilidade constante ao estímulo que o Salão de Humor do Piauí provoca.

Ao longo dos anos em que o Salão tornou-se referência para a política cultural do Estado, sua influência foi se consolidando, como uma raiz que se fortifica no solo, através da necessidade de que o evento sempre acontecesse ou estivesse previsto no orçamento do Estado. Sônia Terra disse que:

Sim, o Salão de Humor do Piauí já faz parte do orçamento do Estado. Por exemplo, hoje dentro do orçamento do Estado você tem o SALIPI, o Encontro de Folguedos, o Salão de Humor, os Festivais, tudo isso faz parte. Se está no orçamento, não é a garantia do recurso, mas é a certeza de que aquilo é uma prioridade daquela política pública cultural. E o Salão de Humor se constitui como uma rubrica dentro do orçamento do estado. Ele faz parte do orçamento da FUNDAC. Está lá! [...] O Salão de Humor sempre aconteceu com recursos do governo do estado. Havia outras fontes de apoio, de patrocinadores, mas o governo do estado sempre bancou recursos para o Salão de Humor [...] Independente do recurso que sempre foi repassado, havia, porque nem todo o apoio é apenas financeiro, disponibilidade de outras secretarias, como a da educação: você tem o transporte, a visita dos alunos, uma série de outros elementos que envolve outras secretarias, esporte, meio ambiente e todas essas secretarias também entravam com recursos para o Salão acontecer. Ou seja, grande parte do Salão sempre foi de recursos públicos, pouquíssimo de recursos privado. Havia também o apoio de profissionais. Além do recurso, havia profissionais, funcionários da FUNDAC, que contribuíam com o Salão. Por que? Porque é um evento importante para o estado, para o país, um evento internacional, de uma dimensão que não se pode recuar. Você pensar em Salão de Humor, inegavelmente, você pensa no Piauí. Você não pode dissociar isso (TERRA apud AURELIO, 2014).

⁴¹ Arnaldo Albuquerque já foi citado algumas vezes durante esta pesquisa. Ele foi cineasta, fotógrafo, animador de desenhos em Super 8, ilustrador, quadrinista, criador da que é considerada a primeira revista em quadrinhos do Piauí (Humor Sangrento) e produtor de eventos culturais durante, principalmente, a década de 1970 e 1980. Faleceu durante o período de conclusão do processo de escrita deste trabalho, em 8 de janeiro de 2015.

O Salão construiu sua relação com o Estado. Configurou-se como um evento público que não pode ser dissociado do Piauí e é um evento quase que integralmente gerado pelo financiamento público, nas palavras da Sônia Terra. Entretanto, lembrar-se o que disse Francisco das Chagas Santiago Júnior, lá no início do capítulo 02, pode-se perceber melhor que esse “novo momento cultural de indefinições toma corpo no provinciano Piauí” (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 201-202), percebe-se o Salão de Humor do Piauí como um evento tipicamente urbano e moderno que não representava com exatidão o que procurou as políticas públicas culturais prioritárias de valorização do folclore, da tradição de nossa cultura rural ou das minorias marginalizadas (como o caso do Ponto de Cultura Quilombo de Cumbuca, lembrado por Sônia Terra, anteriormente). O Salão de Humor era uma “coisa” exótica, era um “extra” no meio do ordinário das ações públicas culturais.

Não é intenção negar qualquer importância que o evento tenha tido como ação pública ao longo de três décadas de existência, entretanto, ele possui uma singularidade, ou curiosidade de sua natureza diante de um cenário político cultural. O Salão foi uma proposta fora do padrão que deu certo durante muito tempo, mas que teve suas engrenagens desgastadas ao longo desses anos, como será analisado melhor nos próximos tópicos.

4.1. O Salão do Livro do Piauí: um exemplo comparativo com o Salão de Humor do Piauí.

O Salão do Livro do Piauí – SALIPI teve início 2003. Nasceu como um grande evento enquanto o Salão de Humor do Piauí perdia seu brilho a olhos vistos. Durante a gestão do PT (2003 a 2010) houve uma edição do Salão de Humor do Piauí que não teve mostra competitiva, que não utilizou o Theatro 4 de Setembro para abertura do evento (como costuma acontecer) ou a galeria do Club dos Diários para montar uma exposição. Naquele momento, a praça Pedro II estava mal iluminada e os shows musicais na Central de Artesanato eram praticamente vazios⁴². Enquanto isso, o SALIPI saiu de um espaço mais reservado, que era a Central de Eventos da Assembleia Legislativa, e foi para a praça Pedro II, ganhando toda essa visibilidade e penetração de público do qual o Salão de Humor já teve fama.

A comparação do Salão de Humor do Piauí com o SALIPI se justifica porque é preciso descobrir se um evento de literatura, área que foi privilegiada de alguma forma, como

⁴² Costuma-se chamar de “Complexo Cultural da Pedro II” os espaços em torno daquela praça, que envolve a Central de Artesanato, o Theatro 4 de Setembro e a Galeria Club dos Diários, locais onde se concentram a maior parte das atividades do Salão de Humor do Piauí.

explicitado em capítulo anterior, diante das políticas públicas culturais do Estado⁴³, possuía algum privilégio em relação a um evento de artes plásticas, segmento que não tem um histórico bem sucedido de investimentos ou políticas públicas, como se pode concluir a partir da fala de Sônia Terra (TERRA apud AURÉLIO, 2013). A comparação também se justifica pela natureza dos eventos, que são parecidos em sua relação com o público e com os espaços que ocupam, além disso, o SALIPI é organizado também por uma fundação, a Quixote, da mesma forma que o Salão de Humor é organizado pela FNH. Ambas são fundações privadas gerindo um evento de interesse público.

Antes de se aprofundar nessa comparação, é necessário fazer algumas incursões sobre o histórico do SALIPI que não cabem em notas de rodapé. O atual presidente da Fundação Quixote, Kássio Gomes, relatou em entrevista que o evento nasceu a partir da ampliação do Seminário Língua Viva, que era organizado pelos professores Cineas Santos, Luís Romero, Nilson Ferreira e Wellington Santos. O SALIPI nasceu da iniciativa dessas pessoas em parceria com o Estado e, somente depois, a Fundação Quixote foi criada:

O Seminário já acontecia. Antes, existia a Oficina da Palavra, do professor Cineas, e quando surgiu a ideia do SALIPI, a princípio eram 4 professores sem experiência nenhuma no ramo de feiras literárias, e não tinha uma entidade, o que dificultava a captação de recursos, porque pessoa física captar recursos para um evento do porte do SALIPI era muito difícil. Tanto que naquela época, em que não tinha a Fundação Quixote, a captação se dava da seguinte maneira: a prefeitura de Teresina ou o governo do Estado trazia um convidado e eles mesmos hospedavam, cuidavam de cachê e tudo. Pra que isso se efetivasse, a iniciativa privada também participou trazendo esses palestrantes [...] Vendo essa dificuldade toda foi que se decidiu criar a Fundação Quixote para que ela pudesse ser ciente jurídico capaz de cuidar de um evento que já existia. Então, o SALIPI nasce pós Seminário Língua Viva e a Fundação Quixote pouco depois do salão. O SALIPI vinha acontecendo, mas com essa dificuldade toda de arrecadar recursos, pensou-se em criar uma fundação para cuidar do evento, como vem acontecendo até hoje (GOMES apud AURÉLIO, 2014).

Diferentemente do Salão de Humor, o SALIPI nunca pertenceu ao governo do Estado, sempre foi um evento da iniciativa privada, criado por quatro professores de português ou literatura. Eles não eram, necessariamente, produtores culturais, também não tinham experiência no ramo de feiras literárias, nem por isso se pode dizer que eram menos capazes de realizar o que estavam se propondo. Cineas foi, além de professor (como os outros

⁴³ O capítulo 02, trabalha a inserção da literatura no poder público, nas instituições culturais e nos projetos como o Petrônio Portela.

três), empresário, dono da livraria e editora Corisco, que teve de fechar as portas depois de décadas de funcionamento, e administra um espaço cultural conhecido como Oficina da Palavra, onde também ministra aulas. Ao longo de sua vida Cineas destacou-se no cenário cultural piauiense, escrevendo poesias, crônicas, editando livros, revistas e jornais, como o mimeografado “Chapada do Corisco” e apresentando o programa “Feito em Casa” na TV Cidade Verde. Luis Romero é um empresário, sócio do colégio Sapiens e autor de livros sobre literatura. Nilson também administra o curso Português Fácil e Wellington Soares é editor da revista especializada em arte e cultura chamada “Revestrés”, e já foi coordenador de comunicação durante o governo Wellington Dias. Claro que essas mini biografias são imprecisas e incompletas, mas a intenção ao pontuá-las é apenas para afirmar que não se tratavam de desavisados incursionando numa aventura. Eram pessoas muito ligadas às letras e que possuíam um histórico de ações culturais no segmento. Apesar disto, Kássio Gomes nos informa de que o SALIPI sempre teve dificuldades para ser realizado, desde sua primeira edição:

[...] o SALIPI sempre foi muito carente, do ponto de vista financeiro mesmo, ele não podia contratar pessoas, não podia contratar uma empresa pra cuidar do evento, então eu percebia que era o Romero, o Cineas, o Nilson que, de repente iam lá, servir água, ou colocavam os seus filhos para serem recepcionistas, porque o Salão não tinha o volume financeiro que pudesse pagar pessoas para fazerem isso. E eu me engajei, naquele primeiro ano, fazendo justamente este tipo de trabalho: vamos levar água, cuidar do Datashow, fazer a limpeza da sala no final e aí começou minha relação com o SALIPI (GOMES apud AURÉLIO, 2014).

Nas primeiras edições do SALIPI, o investimento do Estado e Prefeitura foi mínimo, tanto que o evento não possuía recurso para contratar equipe para o quadro de pessoal responsável por realizar tarefas simples e corriqueiras, como servir água ou operar um projetor para utilização em palestras. Entretanto, desde sua primeira edição o SALIPI atraiu grande público e repercussão na imprensa. Aconteceu com o SALIPI algo muito parecido com aquilo que foi colocado sobre o Salão de Humor, o evento criou rapidamente um reconhecimento do público, tanto local quanto nacionalmente:

O Piauí, com o SALIPI, passou a ser visto lá fora de uma forma completamente diferente. Nós éramos o “patinho feio”, como diz na história. Sempre falavam sobre nós de uma maneira. A partir do momento quando grandes escritores começaram a vir para o Piauí, eles começaram a escrever sobre o Piauí lá fora: matérias no jornal O Globo, no jornal do Brasil, na

revista Istoé, então esses meios começaram a mostrar uma face luminosa do Piauí lá fora, uma cultura que precisa ser mostrada.

O Marcelino Freire, quando ganhou um prêmio literário, citou o Piauí como exemplo de grande celeiro cultural. Então, esse é o valor que não se paga, que não tem como você mensurar do ponto de vista financeiro.

[...]

Então nós passamos a desconstruir uma imagem e construir uma outra identidade para a Piauí. Em 12 anos, ou melhor, em 18 anos se considerarmos a próxima edição do Seminário Língua Viva, o Piauí passou a ter uma nova face sendo mostrada lá fora. Isso proporciona a criação de uma identidade nova (KÁSSIO apud AURÉLIO, 2014).

Curiosamente, à medida que o SALIPI ganhava essa significação, o Salão de Humor caía em descrédito público (o que se pode constatar melhor no próximo tópico deste capítulo). A identificação do SALIPI como elemento significante de uma “nova face luminosa” do Piauí é mais uma característica que aproxima esses dois eventos e possibilita uma comparação. Mas as semelhanças não se resumem a isso: um dos motivos que tornam o Salão de Humor significativo é sua relevância dentro do cenário nacional em comparação a outros eventos do mesmo segmento. Procurando, então, perceber esse ponto com relação ao SALIPI, foi questionado ao presidente Kássio Gomes se o evento literário do Piauí poderia ser considerado um dos mais importantes do país:

Hoje nós somos uma das maiores feiras literárias do país. Nós perdemos para as bienais, porque, como elas acontecem em intervalos de 2 anos e com um volume muito maior de investimentos, só pra você ter noção, a bienal de Fortaleza teve R\$15 milhões. Nós começamos no mesmo ano em que a FLIP começou, só que o último orçamento da FLIP foram de R\$8 milhões, o SALIPI não chega nem a R\$800 mil. Não chegamos nem a 10% do que ela consegue captar em recursos financeiros, mas quando você vai avaliar o número de pessoas que participam nos seminários e demais atividades do evento, nós superamos a FLIP em muitos momentos. Eu estive na FLIP e você percebe que lá, em uma sala um pouco maior que essa, com 8x4 metros, tem 15 pessoas assistindo a uma palestra de um convidado internacional. No SALIPI nós temos uma média de 400 pessoas diárias assistindo as palestras, apenas dentro do Seminário Língua Viva. Fora o público diário que circula, que nós podemos contabilizar aí uma média de 10 mil a 12 mil pessoas por dia, quando você chega ao final do evento nós temos uma média de 150 mil pessoas.

O evento ganhou status, inclusive hoje nós estamos dentro do calendário nacional de feiras literárias. Recebi ontem o documento do ministério de cultura, que é um livro contendo todos os eventos culturais do Brasil e do Piauí o único que aparece é o SALIPI, por conta de sua magnitude e de sua importância. Então essa comparação com outras feiras, como é inevitável, é também muito positiva pra nós, porque conseguimos superar muitas feiras literárias, no nordeste, sobretudo, em atenção de público e de qualidade mesmo (GOMES apud AURÉLIO, 2014).

Assim como o Salão de Humor do Piauí, o SALIPI possui como grande mérito a participação popular, em detrimento do baixo orçamento. Trata-se do mesmo paralelo que se pode traçar entre o Salão de Humor daqui com o de Piracicaba e do SALIPI com o FLIP, provavelmente a maior feira literária do país, em Paraty, no estado do Rio de Janeiro. O público dos eventos piauienses evidencia ser maior em se comparando com o exemplo de fora, mas os recursos investidos naqueles eventos são exponencialmente mais volumosos. Isso demonstra uma característica desses eventos públicos piauienses: de agruparem grande volume de expectadores mesmo em detrimento aos pequenos recursos disponíveis para realiza-los. Se for comparado o Encontro Nacional de Folguedos do Piauí com outros eventos semelhantes ao redor do Brasil, muito possivelmente se chegará a uma conclusão parecida. Para que a questão fique mais clara, dispomos da seguinte informação sobre a 10ª edição da FLIP, de 2012:

A festa deste ano tem orçamento de R\$ 7 milhões – o maior para eventos do tipo no Brasil –, valor 23% mais alto do que no ano passado. O aumento é destinado à melhoria da organização da Flip como um todo, especialmente ao reforço de pessoal, segundo Munhoz. Do montante, 44% são financiados via Lei Rouanet; 18% são investimentos diretos de patrocinadores, sem incentivos; 18% são financiados via Lei de Incentivo a Cultura do Rio de Janeiro; 10% são recursos próprios; 7% vêm da Secretaria de Comunicação Social do Rio de Janeiro; 2% da prefeitura de Paraty e 1% de demais parcerias [...] Quem quiser participar da festa, deve ficar ligado no dia 4 de junho, quando começam as vendas de ingressos. Os bilhetes para a Tenda dos Autores custam R\$ 40 (mesmo preço do ano passado); para o show de abertura, R\$ 30; para a Tenda do Telão, R\$ 10, e para a Flip-Casa da Cultura, também R\$ 10. (CAMPASSI, 2012).

Esses valores são bastante significativos. O governo do estado do Rio de Janeiro repassa 25% (18% via Lei de Incentivo e mais 7% da Secretaria de Comunicação) desse valor. Ou seja, R\$ 1,75 milhão e a prefeitura de Paraty repassa outros R\$ 140 mil. Isto é, governo do estado do Rio de Janeiro e prefeitura de Paraty disponibilizaram para a 10ª Flip um volume de R\$1,82milhões, fora o recurso federal via Lei Rouanet.

Como essa questão dos recursos investidos é fundamental para poder entender quanto e como o governo investe em eventos culturais, Kássio Gomes, acerca do SALIPI, respondeu da seguinte forma à pergunta pertinente a este tema:

Colocando em números, digamos que o evento tenha o orçamento de R\$ 800 mil e nós conseguimos captar R\$ 170 mil com o governo do Estado e R\$ 100 mil com a prefeitura, mais uma média de R\$ 80 mil com a venda dos estandes, que é para custear a questão das montagens. Digamos que a

montagem custe aí R\$ 120 mil, então a gente vende o estande para custear parte dessa montagem, porque parte deste custo já está no orçamento da FUNDAC. Então se somarmos essas receitas, não chegamos nem a 50% do necessário para que o evento aconteça com tudo aquilo que gostaríamos que acontecesse.

Então o Estado fica com a maior parte, a prefeitura em segundo lugar e, aqui e acolá, temos uma ajuda não financeira, por exemplo, uma escola traz um palestrante, ela cuida do cachê e da hospedagem dele. A UFPI cuidou da hospedagem de alguns palestrantes, nós cuidamos de outros e nos cedeu toda a estrutura. Então é assim, às vezes vem uma permuta que não é de dinheiro, mas é de serviço (GOMES apud AURÉLIO, 2014).

Esses R\$ 170 mil foram acordados entre a FUNDAC e a fundação responsável pelo SALIPI em 2014. Além desse recurso, ainda houve cerca de R\$50mil cedidos ao evento pela SEDUC através do projeto cheque-livro, em que alunos podem adquirir publicações no evento por meio desses recursos previsto no orçamento das Gerências Regionais de Educação – GRE. Se somados esses dois recursos do Estado mais os R\$100mil oferecidos pela prefeitura de Teresina, mais R\$80mil de vendas de estandes, tem-se um total de R\$400mil, apenas metade do orçamento previsto para o SALIPI, o que está muito longe daqueles R\$7 milhões arrecadados para o FLIP, ou mesmo daqueles R\$ 1,82 milhões arrecadados apenas pelo Estado do RJ e prefeitura de Paraty, lembrando que 44% desses R\$ 7 milhões ainda são de origem pública, da esfera federal.

De qualquer maneira, o valor arrecadado fica longe do ideal de R\$ 800 mil previstos para se realizar o SALIPI como planejado pelos organizadores. Considerando que o SALIPI, uma das maiores feiras literárias do país e que possui público maior que o do FLIP (em determinados pontos, segundo o presidente da Fundação Quixote) teria arrecadado apenas R\$ 400 mil em 2014, em detrimento aos R\$ 8 milhões arrecadados naquele mesmo ano, ou R\$ 7 milhões comparado com o orçamento de 2010. Percebe-se que somados os valores do FLIP de 2010 do governo federal (44%) mais Estado (25%) e Prefeitura (2%) tem-se um total de 71% de recurso público (ou R\$ 4,97 milhões) investido em um evento que cobra até R\$40,00 em ingresso, quando o SALIPI em 2014 conseguiu apenas R\$320mil em recursos públicos (já que R\$ 80 mil foram conseguidos com recurso privado a partir da venda de estandes) para um evento de acesso gratuito (com exceção do Seminário Língua Viva).

Esses números nos permite uma percepção do quanto os recursos investidos naqueles que são considerados os mais importantes eventos culturais do Piauí são pequenos quando comparados a eventos semelhantes de outros Estados. Seria possível estender esta lógica da comparação entre SALIPI e FLIP com o Salão de Humor do Piauí e o Salão de Piracicaba. Apresentado no próximo tópico, por enquanto, agora a ideia é manter o foco nas políticas

públicas culturais dentro do Piauí, portanto é importante continuar traçando os paralelos entre esses dois eventos piauienses, o que nos leva à pergunta-chave feita à Sônia Terra: “Quais são mesmo as diferenças, institucionalmente falando, em suas relações com o Governo, entre o SALIPI e o Salão de Humor do Piauí, entre a Fundação Quixote, a Fundação Nacional de Humor e o Estado?”. Sônia Terra, que, como já se sabe, passou oito anos consecutivos à frente da FUNDAC, número nunca antes alcançado por nenhum outro gestor público no cargo (por isso seu depoimento é significativo), afirmou:

Do ponto de vista de compreender a importância e de assegurar recursos, nenhuma. A diferença básica aí, me permita dizer, está no processo de organização de um para o outro. Está, inclusive naquilo que eu já dizia antes: “por que teve o SALIPI?”. Porque teve um grupo que pensou, que construiu, que vai à frente, que faz o projeto, que busca, que se organiza de forma coesa, um grupo maior de sustentação, com credibilidade suficiente pra isso, com detalhamento de todo o processo, e isso assegura a sua inserção. “Você está dizendo, Sônia, que o Salão de Humor não fez assim?”. Estou dizendo é que o processo de organização do Salão de Humor sofreu uma fragilização em decorrer dos últimos anos. Faltou equipe, faltou gente pra incorporar esse Salão. Em alguns momentos, o Albert Piauhy estava só. Não vou entrar aqui no mérito de porque ele estava só, se havia dificuldade nele de lidar com as pessoas, só estou colocando que ficava difícil você fazer um projeto sem uma base de sustentação pra esse projeto. Talvez a diferença só esteja aí. Você precisa pensar sempre naquilo que é possível assegurar, possível fazer. Você tem de fazer um projeto coerente com a realidade local. Então, acho que o diferencial está aí! O governo aportou os mesmos recursos, não foram diferenciados, inclusive devo dizer que para o Salão de Humor sempre teve recurso e apoio maior do que para o SALIPI. Se você for buscar os recursos institucionais você vai comprovar isso. Então, a grande questão é que houve, ao longo dos anos, essa fragilidade no processo de organização, de coordenação, de construção no Salão de Humor, houve um desgaste. E aí, acho que neste momento, mais importante do que algumas pessoas estarem acusando, encontrando culpados, questionando o Albert Piauhy, que é só o que as pessoas fazem, porque as pessoas não se questionam: “Por que eu não estava lá? Por que eu não contribuí? Por que eu, que sou das artes plásticas, não participei desse processo?”. São questões que não podem deixar de ser colocadas, discutidas, senão as coisas serão colocadas sempre de um ponto de vista de uma falha governamental, e não é! E não estou aqui defendendo que o governo fez tudo que deveria fazer ou que o governo não tem responsabilidade. Tem! Teve e deve continuar a ter! O Salão de Humor é do estado, não é do Albert, não é de um grupo. É um evento importante para a cultura do Piauí, mas se não houver uma coparticipação responsável, não vai andar. Isso precisa ser construído a várias mãos, nesse momento. Eu aposto, eu acredito nessa reestruturação dessa retomada, mas aí é preciso repensar os erros tidos e buscar corrigi-los para que a gente possa retomar o Salão com a grandiosidade que ele sempre teve e sempre foi para o Brasil. Nesse aspecto, essa não é uma responsabilidade só do grupo que está ali, é uma responsabilidade também de quem faz, de quem pensa cultura, seja do ponto de vista institucional, da

iniciativa privada e da sociedade como um todo (TERRA apud AURÉLIO, 2014).

A longa citação se fazia necessária. A fala da Sônia Terra sintetiza muita coisa que pode explicar a atual situação da FNH e do seu evento. Ela diz que o SALIPI cresceu porque nasceu com um alto nível de maturação e organização que o Salão de Humor parece ter perdido ao longo dos anos, cada vez mais causando um desgaste na sua relação com os poderes públicos municipal e estadual.

Entretanto, a realidade não parece tão simples assim. Salão de Humor do Piauí e SALIPI tornaram-se dois grandes eventos públicos do Estado, cada um em seu segmento e passaram a representar o Piauí, tanto internamente como lá fora. A situação do SALIPI ao final de 2014, depois de 12 edições anuais, lembre o auge do Salão de Humor: torna-se uma referência, um exemplo do segmento para o Brasil se espelhar, entretanto, é preciso lembrar que a história dos órgãos e institutos da cultura no Piauí nunca foi fácil de construir: Conselho Estadual de Cultura e Associação Piauiense de Letras sempre tiveram problemas com relação a conseguir uma sede própria, ou mesmo para custear a manutenção cotidiana de suas atividades (como abordamos no capítulo 02). Assim também foi com a Fundação Nacional de Humor, assim também é com a Fundação Quixote:

Hoje nós temos um único funcionário ganhando um salário mínimo, naturalmente, temos um aluguel e, graças a Deus, encontramos um que não é caro, custa R\$800. Pra estarmos aqui no centro, é um aluguel barato. E como a Fundação sobrevive? Com a edição e venda de alguns livros. No decorrer do ano a gente fica se desdobrando, põe a sacolinha na mão, viaja esse Piauí todo vendendo livro e arrumando recursos para mantê-la [...] Nós não temos um financiamento do Estado para a Fundação. Fica meio complicado porque às vezes a gente diz: “olha, vamos ter de fechar a Fundação e abri-la 2 meses antes do evento”. Porque tem um momento que nós temos dificuldade de pagar. O que acontece? Quando a venda de livros não dá pra custear, às vezes eu tiro do meu salário, o Romero tira do dele, o Cineas também, porque todos somos voluntários, para pudermos completar aquele mês. Se falta R\$2mil naquele mês para cumprirmos com nossas obrigações: energia, água, aluguel, funcionário, telefone... E aí vem outro problema: a Fundação não pode ficar aberta e funcionar só no período do evento. Então, nós não temos esse financiamento, nem do Estado nem da prefeitura, o poder público ainda não entendeu dessa maneira.

Tivemos em um ano um convênio com a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, onde nós contratávamos músicos para o projeto Musicalizando, nós pagávamos aos professores de música e, de certa modo, gerava uma pequena receita para que a Fundação cuidasse de suas obrigações sociais, tinha de pagar o FGTS, todos os encargos necessários, e ficava parte deste recursos para manter as despesas da Fundação Quixote. Então, ajudava, mas venceu o convênio e nunca mais foi renovado. E aí é publicar e vender livro mesmo. Esse ano mesmo estamos com muita

dificuldade, nós não temos caixa. Se você acessar hoje a conta da Fundação, verá que temos R\$900 e precisamos até o final do mês fazer fluxo para que a gente pague o funcionário, que está com o salário atrasado, pague o aluguel... (GOMES apud AURÉLIO, 2014).

Ora! Como é possível para a Fundação Quixote fazer uma das maiores feiras literárias do país sendo que possuem um único funcionário, que, eventualmente, tem o agravante de estar com o salário atrasado e que não sabe como fazer fluxo para conseguir fechar as contas do fim do mês? A Fundação Quixote não tem sede própria, paga aluguel, muitas vezes com o auxílio financeiros de sócios que bancam aquelas despesas sem nenhuma perspectiva de ter retorno daquele “investimento”. Assim foi a história do CEC e da APL durante vários anos (como mencionado no capítulo 02), assim também é a história da FNH. Cabe a seguinte pergunta: se a Fundação Quixote e a FNH são entidades sem fins lucrativos que realizam atividades de interesse público, ou seja, eventos gratuitos de acesso a toda população, suprimindo ausências de ações governamentais nas suas respectivas áreas, não deveriam elas terem maior suporte da administração pública, assim como o CEC e a APL já receberam?

Questionado sobre isso, sobre a necessidade de recursos mais constantes ou permanentes para manutenção da Fundação Quixote, Kássio Gomes disse que:

Na verdade, não é que nunca tenhamos procurado, mas nunca tivemos uma receptividade neste sentido, porque muitas vezes o Governo entende que já ajudou para fazer o SALIPI e acha que aquilo é o suficiente, não entende que a Fundação respira o SALIPI durante o evento e pós ele, pensando já no próximo. Então, por exemplo, nós temos de criar a peça publicitária do evento para esse ano em janeiro, como a gente vai cria-la se não temos recurso pra isso? Nós temos de esperar o evento acontecer. Às vezes as empresas entendem a gente e dizem: “vamos criar a peça e vocês pagam quando o recurso vier”. É mais um trabalho de doação. E se nós tivéssemos uma dotação, um recurso desses para manter a Fundação seria extremamente importante e oportuno pela importância que a Fundação hoje tem no cenário do Piauí e pelo que ela faz para manter o SALIPI (GOMES apud AURÉLIO, 2014).

É necessário recursos permanentes e periódicos para manter fundações como a Quixote ou a de Humor, assim como a APL e o CEC. Obviamente, essas duas fundações não são órgãos públicos, mas o Estado tem todo o interesse que as atividades que elas realizam continuem a acontecer, para isso, parece lógico que um punhado de professores ou artistas plásticos não tenham que financiar de seus próprios bolsos essas atividades que tem como maior beneficiários a população em geral que visita os eventos realizados por essas

instituições, mantidas de forma voluntária por esses agentes culturais. Além disso, conforme disse Kássio Gomes, um problema anual, tanto para a fundação que ele representa quanto para a FNH, diz respeito ao repasse de recursos: como o evento é anual, o governo entende (ou é impedido por amarras administrativas de fazer isso com mais facilidade), de repassar o recurso apenas uma vez por ano. Isso gera problema em todo um cronograma de atividades: como iniciar a divulgação de um evento com meses de antecedência se o recurso público sai próximo ou mesmo após o evento? Como pagar o artista gráfico que faz as artes? Como pagar os impressos de panfletos, cartazes ou outdoors? Imagine que já aconteceram problemas na prestação de contas do evento, segundo o presidente Kássio Gomes, quando prestadores de serviços para o SALIPI emitiram notas fiscais no período durante a realização do evento e elas são negadas porque o recurso do Estado só caiu na conta do evento com data posterior à emissão daquele documento, tornando-o inválido. Ora! Quem emitiu a nota fiscal está correto, o problema é o dinheiro estar disponível apenas depois do evento, quando deveria estar acessível com meses de antecedência para fazer valer qualquer cronograma ou plano de trabalho. Esse tipo de problema pode deixar uma fundação inadimplente com sua prestação de contas com o Estado, como de fato aconteceu em 2014: quando o SALIPI não pôde ser realizado pelo Fundação Quixote, mas pela Associação Valenciana. Em defesa da Fundação Quixote, Kássio Gomes nos informou que o problema com a adimplência naquele ano se deu inclusive por problemas burocráticos causados pela própria administração do Estado:

Nós transferimos o evento para ela [a Associação Valenciana] esse ano por uma questão mesmo técnica. Nós tivemos uma prestação de contas no SISCON, assim que esse sistema foi criado. E nós não estávamos muito adaptados a ele, claro. E nós tivemos uma prestação de contas que foi parcialmente rejeitada no sentido de que eles fizeram diligências para que a gente pudesse responder. Respondemos prontamente a tudo que eles pediram, mandamos toda a documentação necessária, só que o tempo de análise não era hábil para que a Fundação ficasse adimplente para receber o convênio desse ano e o evento não poderia ser penalizado, então nós conveníamos esse único ano com a Associação Valenciana para que o evento se efetivasse, até porque a Associação Valenciana já era uma parceira da Fundação Quixote [...] Esse problema, inclusive, já foi sanado. Próximo ano, o convênio será feito novamente com a Fundação Quixote, porque ela já está adimplente. Respondemos todas as diligências, foram dirimidas todas as dúvidas, foi mandado todas as cópias documentais e notas e tudo. É uma questão gerencial. Às vezes a ausência de uma nota fiscal, ou uma nota cuja data não estava correta, por um erro da Fundação ou de quem a emitiu, então foi preciso fazer uma retificação dela. Então o tempo não era hábil e não poderíamos deixar o Salão do Livro sem acontecer (GOMES apud AURÉLIO, 2014).

O novo Sistema de Convênios do Estado - SISCON podia exigir novos documentos, ou a correção deles, na prestação de contas que não eram possíveis de serem redimidas em tempo hábil para que a Fundação Quixote pudesse tornar-se apta para novo contrato com o governo. Este tipo de problema é mais comum do que parece e também aconteceu com a Fundação Nacional de Humor. Durante execução dos dois eventos era comum um prestador de serviço emitir uma nota fiscal antes do recurso do Estado ser liberado pela SISCON, o que tornava a nota fiscal emitida por aquele serviço terceirizado para o evento inválido no sistema, pois as datas não conferiam, afinal é impossível pagar algo pelo qual o recurso ainda não existia: essa é a lógica do sistema, por isso seria necessário uma retificação na nota, o que demandaria em mais dificuldades para a prestação de contas de eventos como esses.

Não é objetivo deste pesquisador desbruchar-se esmiuçadamente sobre a história do SALIPI. O que foi apontado até aqui é apenas para traçar um paralelo comparativo entre os dois eventos, o que nos auxiliará na discussão a ser feita adiante.

4.2. O desgaste do Salão de Humor e sua relação financeira com o Estado

Diferente das artes plásticas, a exemplo do que já foi aqui citado pela própria Sônia Terra (com relação a ausência de escola, galeria, eventos ou ações mais efetivas na área), a literatura no Piauí parece ter sido sempre articulada: muito cedo fundou sua Academia Piauiense de Letras (1917) e quando, na década de 1960, fundou-se o Conselho Estadual de Cultura a maioria dos membros que ali estavam eram literatos e, muitos casos, como no de M. Paulo Nunes, os nomes se repetiam tanto em uma instituição quanto em outra. O citado M. Paulo Nunes, inclusive, foi também secretário de cultura do estado do Piauí. Como consequência deste engajamento, políticas na área de literatura como o “Projeto Petrônio Portela” (citado em capítulo anterior) já foi o grande destaque nas ações públicas culturais do Estado. Então, quando um grupo de escritores e professores experientes se junta para criar a Fundação Quixote e propor um evento como o SALIPI, o evento ganha destaque e representatividade desde sua primeira edição.

Esse ponto foi ressaltado por Sônia Terra em outro momento da entrevista:

Por que houve o Salão do Livro do Piauí (SALIPI)? Foi o governo quem chegou? Não foi o governo quem chegou pra propor o SALIPI, mas houve um segmento que se organizou e que provocou o governo que assumiu a sua responsabilidade, a sua coparticipação. Esse aspecto precisa ser discutido. Porque senão a gente vai ficar achando que um outro tem de fazer. Então, a gente tem de dar um passo no fazer nosso de organização, provocar,

construir os projetos, brigar por eles. Esse é que tem de ser o mecanismo principal a ser usado pelos segmentos. Se nós formos esperar que o governo vá fazer, talvez não aconteça. O governo não fez o SALIPI, não fez também outros eventos que estão aí repercutindo e que passaram a ser do calendário cultural do estado (TERRA apud AURÉLIO, 2014).

Sônia Terra lembra da importância da organização e da luta que todo segmento deve fazer constantemente. Quando eventos como o Salão de Humor ou SALIPI ganham a condição de incluído no orçamento do Estado e passam a fazer parte do seu calendário cultural isso não lhe garante sua realização, isso depende muito mais da relação construída entre o poder público e seu realizador. Essa relação precisa ser idônea e transparente. Orlando Pedroso disse, lá no início do capítulo 03: “E desde o primeiro Salão que eu venho aqui eu escuto essa coisa da prestação de contas. O Albert é um cara que acha que não tem que prestar contas” (2013). Ora! É impossível tratar de um evento com recursos públicos dessa maneira. E quem percebeu esse problema foi um convidado do Salão. Imagine o que pensa uma pessoa que trabalha na parte técnica, tanto da FUNDAC quanto da FNH com relação à prestação de contas que é algo impreterível e imprescindível para qualquer gestão do recurso público. Para exemplificar a questão do desgaste que o Salão de Humor apresentava em suas últimas edições, não apenas com o poder público, mas com artistas e técnicos que participavam realizando o evento, vejamos o caso do locutor Marcos Emiliano, que se posicionou abertamente contra o Salão de Humor do Piauí, no dia 17 de agosto de 2013, publicando na internet o seguinte texto:

Meu nome é Marcos Emiliano da Silva Cordeiro, sou profissional de comunicação e produção cultural de Teresina, já prestei serviço a inúmeras rádios, tv's, e eventos culturais na capital do Piauí.

Estou me manifestando para alertar os parnaibanos sobre o evento SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DO PIAUI, que tem como presidente e produtor o senhor Albert Piauí e sua companheira Talita do monte. Esse evento tem como finalidade arrecadar dinheiro público para a sua realização através de acordos políticos **nefastos** e sobretudo **corruptos**.

Sem falar na falta de compromisso com os contratados para trabalhar neste evento **repugnante**. Eu e mais 12 profissionais, incluindo produtoras, fotógrafos, banda Narquilé Hidromecânico e Obtus entre outras, e também seguranças e técnicos de som, além de fornecedores, ficamos sem receber o dinheiro do 29º SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DO PIAUI ocorrido em 2012 na capital do Piauí.

O senhor Albert Piauí e sua companheira tiveram a "brilhante ideia" de levar o salão para Parnaíba por não conseguirem mais enganar ninguém em Teresina, pois o comportamento e sua prática de **picaretagem** já são de senso comum de todos os profissionais de comunicação, profissionais de produção cultural e artistas.

À minha pessoa eles devem 1.200 reais e até o presente momento eles somente dizem que vão resolver. Já sei que receberam dinheiro da prefeitura de Parnaíba e também de recursos destinados ao salão por emenda parlamentar. E não justifica a falta de pagamento tanto pra mim quanto para os meus amigos e companheiros que trabalharam arduamente no Salão de Humor e mesmo assim não receberam por seu suor e labuta.

É inaceitável conceber que ele realize o mesmo evento ainda devendo Deus e o mundo em Teresina, e acredite que ele fará o mesmo com os parnaibanos. A credibilidade desse **delinquente** que se chama Albert Piauú está totalmente quebrantada na capital do Piauí. E agora ele quer enganar novas pessoas, que ainda desconhecem a sua prática corrupta de contratar e não pagar, em Parnaíba, exatamente por saber que as pessoas dessa cidade, que são corretas e sinceras, desconhecem o seu comportamento marginal de enganar trabalhadores.

Garanto que posso repassar uma lista de telefones de pessoas que o Senhor Albert Piauú deve e que com toda certeza não se recusarão em ratificar o que estou comunicando nesse momento. Espero que as pessoas de Parnaíba possam ter a consciência de que esse evento é **maléfico** e corrupto ao contrário do que o seu representante quer transparecer (EMILIANO, 2013, grifo nosso).

A longa citação de Marcos Emiliano não é gratuita pelo simples fato de ser emblemática. Ele foi procurado e informou que durante 6 anos consecutivos prestou serviço de apresentador de palco em edições do Salão Internacional de Humor do Piauí, mas que durante a 29ª edição havia acumulado outras funções, apresentando um segundo palco e que era um tipo de produtor dos shows do evento. Entretanto, um ano depois ainda não havia recebido seu cachê. Nem ele nem outros onze profissionais, segundo sua fala. Sua posição diante dos fatos não se resumiu à publicação deste texto. Ele foi até Parnaíba e participou de um programa em rádio local afirmando essas mesmas declarações. “Corrupto”, “repugnante”, “nefasto”, “delinquente”, “maléfico” e “picareta” foram os adjetivos colocados e atribuídos hora à pessoa do Albert Piauhy hora ao próprio Salão. Disse-me, por telefone, que depois do barulho que fez contra a FNH e seu evento, ter sido pago, mas com valor acordado bem abaixo do qual havia sido acertado anteriormente.

Não cabe aqui julgar a veracidade do que Marcos Emiliano disse, não faz parte de nossos objetivos. O que é significativo é a inegável repercussão de suas palavras para a constante perda de credibilidade do Salão de Humor do Piauí diante da sua manifestação, frente tanto aos prestadores de serviço contratados, quanto aos artistas envolvidos. Não que o depoimento de Marcos Emiliano tenha, por si só, destruído a imagem do Salão, mas contribuiu para arranhá-la.

Em junho de 2012, Dino Alves, que se considera um “filhote do salão”, diante do que assistiu durante a realização do 29º Salão, publicou em seu blog:

O tempo foi passando, viramos referência do riso. Tínhamos o maior salão de humor do Brasil. Recebemos gênios do humor (reis e até bobos) e representantes de outras culturas e logo nasceram nossos filhos talentosos que um dia foram fazer arte. Tivemos o reconhecimento internacional. ÉRAMOS POP STARS.

Mas o sucesso foi devastador para os egos que acreditavam ser os próprios criadores do riso no mundo. Uma mentalidade coletiva de seres infantilizados levando a soberba ao mais alto ponto (que lá do alto se via, a graça transformando-se em desgraça). E quando o fracasso nos subiu à cabeça (**já branca**), com o uso de drogas de tratamentos e destratamentos com os nossos premiados, perdemos as nossas referências e os nossos valores. Tivemos uma crise de riso, gargalhada e choro.

E trinta anos depois, acordamos de mau humor e sem lembrarmos da nossa própria idade, pois não temos só 29 anos... mas temos sim, a desconfortante sensação de que hoje rimos de nós mesmos (ALVES, 2012. Grifo nosso).

Ao se referir a uma “mentalidade coletiva de seres infantilizados”, Dino Alves está generalizando o problema do Salão, mas quando cita o fracasso à “cabeça já branca” o tiro parece direcionado a Albert Piauhy, reconhecido no meio por ostentar, durante muitos anos, longa cabeleira branca.

Alguns anos antes, em 2010, o cartunista Jota A, que durante décadas participou do Salão de Humor do Piauí, considerado “prata da casa”, publicou um texto intitulado “Desabafo” em seu blog, onde disse o seguinte:

Eu me considero uma cria do salão de Humor do Piauí. Foi graça a ele que pude conhecer os trabalhos dos maiores cartunistas do mundo e também conhecer pessoalmente os grandes artistas brasileiros [...] Nos últimos anos o salão entrou em franca decadência culminando nessa última edição onde o salão aconteceu e “ninguém viu”! Reconheço a dedicação do meu amigo Albert Piauhy nessa luta de levar o salão adiante, mas o salão precisa mudar radicalmente sua proposta de atuação ou terminará de morrer. Para mim o maior problema do salão é de coordenação. Só para que os meus 2 ou 3 leitores tenham ideia da gravidade da situação, o salão começou, terminou e nunca foi divulgado a relação do artista premiado! Para mim isso é o maior desrespeito que um salão pode ter em relação a quem gasta tempo, papel e tinta enviando trabalhos e não tem sequer um comunicado explicando o porque disso [...] Passei os últimos dias buscando uma explicação. Liguei para o Albert, enviei e-mails, acessei o site do evento e nada! Não obtive resposta, ninguém me respondeu!! Pior que isso só ganhar e não receber o prêmio. Aliás, devido a essas incertezas em relação ao salão de humor, costuma-se falar por aqui que o salão dá sempre duas grandes alegrias ao premiado. Na hora que ele recebe a notícia do prêmio e no ANO que ele recebe esse prêmio. Seria engraçado se não fosse trágico!

[...] Mas o que fazer para que o salão volte à vida? Primeiramente, um resgate da credibilidade do salão entre os artistas que dele um dia participaram. Atrações que levem o povo à abertura do salão, já que a última tinha pouco mais de uma dezena de pessoas. Aumento das categorias do

salão (antes era cartum, charge e caricatura além de um prêmio temático. Hoje existe apenas um prêmio para um cartum temático). Com apenas um prêmio diminui a participação dos artistas, pois as chances são menores já que é um prêmio para “todo mundo”! Divulgação: sem saber que o salão está acontecendo como eu posso participar? Acredito que o Salão de Humor não é de apenas uma dúzia de pessoas e sim de todos aqueles que gostam dele. Acho também que o salão ainda pode sair da UTI em que se encontra, reformulado e tratando os cartunistas com respeito. Acho que uma das saídas para o salão pode ser voltar a ser realizado pelo Governo do Estado. Inclusive, como acontece com o salão de Piracicaba, pode ser criada uma lei onde a verba do evento estaria no orçamento da cidade. Ao menos isso seria uma garantia de que os prêmios seriam pagos e acabaria esse lenga-lenga de todo ano de que o salão não tem patrocínio. Vida longa ao Salão de Humor do Piauí! (JOTA, 15 de julho de 2010)

O que estava acontecendo com o Salão de Humor nos últimos anos parecia uma tragédia anunciada. A palavra “desorganização” para descrever o evento estava na boca das pessoas, de participantes, realizadores e gestores da cultura. É essa a situação que gera o “desgaste” do qual nos falou Sônia Terra. Procurado para falar sobre seu desabafo, Jota A nos deu esta declaração:

Olha, eu participei de grande parte da história do Salão de Humor no Piauí, participei como cartunista que envia trabalhos, participei sendo amigo das pessoas que organizam o Salão e posso te dizer, sem sombra de dúvidas: o Salão de Humor do Piauí começou a sua decadência no exato ano em que ele passou do Estado para a Fundação Nacional de Humor – FNH. Eu não sei o que aconteceu, se foi má administração ou se não foi. O que eu sei é que no ano que o governo deixou de fazer, começou a decadência do Salão de Humor do Piauí. Só pra ter uma ideia, eu fui premiado 5 vezes no Salão de Humor do Piauí, nas primeiras premiações o governo era quem fazia o salão e eu recebi o dinheiro, no mesmo dia da abertura, e aí quando passou para a Fundação Nacional de Humor eu levei quase 2 anos para receber o último prêmio [...] Acho que o governo deixou de fazer o Salão, não deu estrutura ou a estrutura que ele deu não foi suficiente e aí começou a derrocada do Salão até que, como eu coloquei em meu blog, aconteceu um Salão que ninguém viu, ninguém participou. Por exemplo, em 2010, eu enviei meu trabalho para o Salão de Humor, o evento foi aberto, não publicaram o desenho de ninguém e aí as pessoas ficaram me cobrando: “Jota, cadê o Salão? Cadê a lista dos selecionados? Quem ganhou?”. E eu enviei e-mails pro *mailing* do Salão, pra quem eu tinha nos meus contatos, pedindo uma explicação. Acho que isso era o mínimo que a organização deveria fazer. Não recebi nenhuma resposta. O que eu fiz? Coloquei no meu blog que estava muito triste, que eu era uma cria do Salão que havia chegado ao nível onde os artistas mandavam o trabalho e não tinham nenhuma resposta. Eu coloquei isso como a maior falta de respeito. Depois que a matéria foi feita no blog, foi realizada uma matéria no jornal O Dia e aí escolheram um desenho do Fred como o melhor do Salão. Mas até 2012 ele não havia sido pago. Encontrei com ele em Piracicaba e ele me falou que não tinha recebido o dinheiro do prêmio. Depois disso o salão continuou decaindo até chegar no fundo do poço, que foi quando entraram na Fundação de Humor e levaram

grande parte dos desenhos que tinha por lá. Não estou querendo dizer aqui que a Fundação foi a responsável, sozinha, pela decadência do Salão de Humor nem que ela não tenha um projeto para a utilização da sede. Estou querendo dizer que, infelizmente, caiu muito a qualidade do Salão como evento de humor (JOTA A apud AURÉLIO, 2015).

Jota A não demonstra dúvidas, com o surgimento da FNH o Salão teria iniciado seu período de decadência, que começou entre os próprios cartunistas que, poderiam passar anos para receber seus prêmios. A princípio, isso não seria um problema para o público em geral, que não sentia essa grave falta enquanto prestigiava o evento. Entretanto, outros problemas foram acontecendo, como o não pagamento ou atrasos com músicos, técnicos, outros serviços prestados, e o caso do locutor Marcos Emiliano. Essas pessoas, inclusive os cartunistas, começaram a falar do Salão, de repente vários cartunistas não mandavam mais trabalhos para o evento, músicos e bandas não queriam mais se apresentar, tornava-se difícil a contratação de serviços para toca-lo adiante. Consequente e gradativamente, o Salão de Humor do Piauí ia se apagando...

O desgaste causado pela má administração e atrasos respingava na contratação de serviços, na participação de cartunistas e no governo do Estado, entretanto, um fato digno de nota aconteceu também com relação à prefeitura de Teresina: em 2009, durante o 26º Salão, cinco exposições foram montadas no corredor da avenida Frei Serafim, como já vinha acontecendo há alguns anos, mas elas foram imediatamente desmontadas pela SDU-Centro a mando do então prefeito, Silvio Mendes. Luiz Solda era um dos artistas que tiveram sua exposição desmontada e narra da seguinte forma o acontecimento:

E outra coisa, quando o Silvio Mendes era prefeito, tinha uma exposição minha na avenida Frei Serafim, era eu, Jaguar e um artista plástico de Teresina. O prefeito de Teresina havia dado autorização pra montar a tenda lá. Quando foi de manhã o Albert recebeu um telefonema de que o prefeito havia determinado que fosse retirado a exposição. Mas retirada de forma violenta. Chamaram o lixo da cidade e arrancaram a exposição de lá, jogaram em cima do caminhão. Destruíram, praticamente, a exposição. Custou dinheiro! Removeram por causa da reforma que havia sido feita na avenida. Mas o prefeito havia autorizado a exposição. Segundo me consta, ele havia autorizado (SOLDA apud AURÉLIO, 2013).

Albert Piauhy foi à mídia e anunciou que tinha a autorização para montar a exposição na avenida, exibindo ofícios em mão, mas a prefeitura afirmou que a autorização não havia sido cedida. Em meio às dúvidas, fica o fato evidente de que todo o canteiro da Frei Serafim havia sido reformado há poucos meses e esta ação tratava-se de um destaque na

política pública de infraestrutura urbana municipal e que mudou, significativamente, o perfil daquela avenida. Os expositores do Salão afetavam de alguma maneira a nova harmonia que se estabelecia ali. Se foi apenas o zelo com um novo cartão postal do município, ou se havia outros motivos políticos, ou mesmo a simples ausência de uma autorização por escrito, o acontecimento contribuiu sobremaneira no desgaste da FNH com a prefeitura da capital.

Ademais, o Salão passou os últimos anos sofrendo todo tipo de crítica, seja dos poderes públicos, seja de prestadores de serviço contratados pela FNH ou pelos próprios cartunistas. Jota A afirmou no seu blog que o Salão deveria voltar para a administração do Governo do Estado e cita o exemplo de Piracicaba. Curiosamente, nos comentários da sua publicação o perfil intitulado “Salão Internacional de Piracicaba” diz: “Nós de Piracicaba também estamos lutando pela sobrevivência dos ‘salões de humor’. Estamos lutando para manter o nosso salão, apesar de tudo o que tem acontecido, e temos obtido resultados surpreendentes”. O comentário sugere que existe um problema em nível nacional. Outro comentário na publicação de Jota A, de André Sandes, coloca que “também tive grande decepção de visitar a edição 2010. O que vi foi um salão esvaziado, melancólico... um salão sem humor [...] Cresci participando do salão e tenho saudade dos velhos tempos em que o Salão era referência nacional”. O referido André Sandes arremata a discussão, afirmando que o Salão não é mais referência nacional, deixou de ser aquele que talvez fosse o maior evento de humor gráfico do Brasil e esse desprestígio foi construído gradualmente.

A matéria para o jornal Meio Norte de 7 de agosto de 2010, intitulada “S.O.S. Salão de Humor” aborda a polêmica levantada por Jota A. Eram quase 2 meses após o fim do 27º Salão e nenhuma notícia sobre os vencedores daquela edição do evento. O primeiro parágrafo da matéria diz:

Apenas um evento no Estado consegue somar as atribuições de possuir quase trinta edições de existência e ser dono de um selo de qualidade internacional inquestionável. O nome dele é Salão Internacional de Humor do Piauí. Mas se "sorriso" é um sinônimo, um epíteto da natureza do Salão, existe uma parcela de responsáveis pela sua existência que não encontram ainda motivos para exhibir os dentes: os cartunistas (PRADO, BOAKARI, jornal MEIO NORTE, 7 de agosto de 2010).

O texto demonstra que o evento ainda possui um reconhecimento público e um “selo de qualidade”, apresenta uma credibilidade que não havia sido arranhada para o grande público, mas os cartunistas já não estavam tão felizes com o evento e não se pode esquecer que, se o Salão é feito para o povo ele é, eminentemente, feito pelos cartunistas. O próprio

Jota A disse que da sua parte fez “tudo o que julguei necessário: divulguei o regulamento do salão por duas vezes na meia página que publico aos domingos no jornal O Dia. Enviei os meus trabalhos ao salão. Fui à abertura e dei um abraço aos amigos cartunistas que vieram de outros estados” (JOTA, 15 de julho de 2010). Então, se o evento entra em descrédito com a classe pela qual ele é realizado, a situação agrava-se mais ainda. A matéria sobre o S.O.S. do Salão continua:

"Estão fazendo do Salão um verdadeiro 'escambau' político", - afirma o cartunista carioca Mattias, que prossegue - "É muito chato você elaborar uma ideia, dedicar uma grande quantia de tempo que você podia estar dedicando à sua família, para realizar um trabalho para uma proposta falida", desabafa. "Estão fazendo o Albert Piauí de vítima política, só que ele está deixando logo a gente na mão com a falta de informação".

Voltando ao Piauí, outro cartunista reclama dos braços cruzados da organização. "Quando eu participei do Salão de Humor do Piauí ele era uma referência nacional. Hoje ele mostra vários pontos ruins. A ideia maravilhosa que nasceu dos esforços do Albert hoje gera desconforto", diz ele.

Sob todos os dados e entrevistas, é difícil apontar para que lado a balança do descontentamento pende mais fortemente. Cartunistas no escuro, Fundação de Humor tateando uma saída e uma constatação, triste constatação: a de que Salão Internacional do Humor do Piauí, indubitavelmente, é reconhecido pela população, pelos cartunistas do Brasil, pela produção do evento, pelo Governo do Estado e por todos os patrocinadores, como forte candidato ao maior evento cultural do Piauí. Ele pede socorro. E se o final da história não for feliz, quem perde é o público (PRADO, BOAKARI, jornal MEIO NORTE, 7 de agosto de 2010).

Se, como disse Jota A, em 2010 o Salão ainda estava na UTI e gritava S.O.S. por socorro, podemos dizer que em 2014 ele morreu, já que não aconteceu uma nova edição naquele ano. Entretanto, temos um ponto novo na matéria: a informação de que Albert Piauhy pode ser uma “vítima política”. Afinal, o problema é apenas de ordem da administração da FNH? É possível que haja um problema de ordem política? Se considerarmos o que diz Sônia Terra, que reiterou a importância do Salão durante sua fala e durante os oito anos em que esteve à frente da FUNDAC, não podemos considerar a intenção política como um problema, que vê no Salão um grande evento que deve continuar existindo e sendo significativo do Estado. Entretanto, considerar apenas a fala da Sônia Terra não seria justo. Portanto, é interessante continuar a continuação daquela matéria do jornal Meio Norte:

Jota A levantou a questão. "O que sempre ouvimos é que o Salão recebeu menos dinheiro do Governo do que nos anos anteriores". Contatada, a presidente da Fundação Cultural do Piauí apontou que a realidade é muito contrária. "O que foi assegurado em uma reunião com os membros da

Fundação do Humor, foi um repasse de R\$100 mil reais. Só que além disso, o Governador ficou sensibilizado com a situação do Salão e liberou mais R\$50mil", afirmou Sônia Terra.

Que situação seria essa? "A Fundação do Humor não tem recursos. Estamos quase sem funcionários, - tentando alugar um expositor ou outro para pagar conta de luz, de telefone. É muito pouco", lança Bárbara Nepomuceno. "Esse ano, o repasse do Estado, que sempre bancou mais de 50% da produção só foi sair no quinto dia do Salão. Até lá, fizemos muito serviço braçal; até mesmo alguns desenhos da área de *desing gráfico*, por não termos dinheiro para pagar um profissional, eu que fiz", abre o jogo.

Não existe problema com o Governo do Estado através da FUNDAC, aponta Bárbara. A situação atingiu patamares críticos - onde nem mesmo os premiados de 2009 foram pagos - devido a uma dívida de R\$100mil reais que o Salão adquiriu também em 2009. "Em 2009 o deputado federal Osmar Júnior (PC do B) foi ao Salão, durante sua organização, para reafirmar compromisso conosco em uma emenda que liberaria R\$100 mil reais para um evento que ao todo custou R\$300mil", diz Bárbara. Segundo a assessoria do deputado Osmar Júnior "a responsabilidade dele como parlamentar é destinar a emenda para repasse da PIEMTUR. Ele, como parlamentar, não tem autonomia de execução...indica a emenda, o Governo Federal libera o dinheiro para a PIEMTUR, que repassaria para a Fundação de Humor".

"Assumimos um prejuízo que foi financeiro e moral. Resolvemos realizar o Salão deste ano, sob todo esforço e sacrifício, que tem as contas certas e quitadas, para não dar impressão ao público e aos cartunistas de que demos 'golpe' em 2009. Mas a dívida continua. Pelo período de eleições, não temos como nos aproximar dos políticos e das entidades. Estamos sozinhos", conclui (PRADO, BOAKARI, jornal MEIO NORTE, 7 de agosto de 2010).

O que acontecia com a FNH é uma situação parecida à da Academia Piauiense de Letras (APL) e à do Conselho Estadual de Cultura (CEC). No capítulo 02, constata-se isso: de que estas instituições necessitam do apoio público para existir. Essas três instituições às quais foram referidas, precisaram de recursos e repasses públicos para conseguir uma sede, ou, eventualmente, pagar contas de luz ou energia. A diferença fundamental é que a FNH ganhou um prédio que estava condenado à demolição e sem nenhuma estrutura, e as outras duas instituições conseguiram sede e recursos com certa periodicidade para manter-se funcionando. Impossível também não lembrar das palavras de Kássio Gomes sobre a dificuldade de criar as artes para a publicidade do SALIPI quando lemos o depoimento de Bárbara Nepomuceno sobre o Salão de Humor. O problema é idêntico.

Não se esta ignorando o fato de que a manutenção da APL e do CEC é também difícil, portanto, fazemos uso das palavras de Francisco Miguel de Moura, para nos lembrar que a "APL recebe financeiramente apenas pequenas subvenções do Estado e da prefeitura Municipal de Teresina, verbas ainda não incluídas no orçamento daqueles órgãos e por isto mesmo muitas vezes saem com grande atraso" (MOURA, 2003, p. 431). O fato é que a FNH, assim como a Quixote, não dispunha de recursos mínimos para sua manutenção constante

proveniente de emendas ou repasses do Estado ou município. Eventualmente, as contas de água, luz e vigilância se acumulavam e era preciso tratar de algum artifício com os poderes públicos para findar esse problema e dar prosseguimento com o mínimo necessário para continuar às atividades da FNH.

Diante disto, cabe nos perguntar: qual a finalidade do Estado com relação à política pública cultural? Apoiar um evento significativo como o Salão de Humor ou o SALIPI não é grande mérito, na verdade é quase que uma obrigação, devido à popularidade deles e da relação como Estado, construído ao longo dos anos. Albert Piauhy disse que se pode mudar de século sem uma escola de arte para ensinar a diferença entre um lápis 6B e HB, disse também que não há um projeto cultural para o Piauí (PIAUHY, Cadernos de Teresina, agosto de 1992, p. 95). Ora! Se um evento reconhecido de artes gráficas, de natureza pública, acontece há trinta anos, não cabe ao Estado apenas apoiá-lo. Como bem disse Sônia Terra, o Estado conhece suas demandas. O que falta para estimular mais e melhor a condição das artes plásticas no Piauí? A resposta está na fala da ex-presidente da FUNDAC: mais eventos, mais galeria e uma escola pública. É isso que, pelo menos, caberia ao Estado fazer neste segmento e que Albert Piauhy já se queixava em 1992. O Salão de Humor, claro, é um evento realizado por uma instituição privada e não cabe ao Estado tomar dela sua realização, mas existem outras formas, como essas três aqui citadas, que cabe ao Estado fazer para dar mais suporte e incentivo ao segmento.

Sônia Terra disse também que “se a gente não entender que isso é uma política que tem de passar por instâncias de decisão e que decisão política também se faz na pressão, a gente vai ficar sempre refém esperando que outra pessoa faça a política cultural que nós é quem deveríamos determinar” (TERRA apud AURÉLIO, 2014), ou seja, que política se faz sob pressão e, lembrando-nos do que ela disse sobre o SALIPI, uma classe desorganizada não mantém pressão, não define política nem recursos para seu segmento. Em matéria publicada pelo jornal O DIA em comemoração ao dia do desenhista, Albert Piauhy diz que a categoria nunca se organizou:

No que se refere a organização da categoria, Albert falou que nem no estado do Piauí, como no Brasil não existe ainda uma organização. Na verdade, adiantou ele, no Brasil houve uma tentativa de organizar a categoria, partindo da necessidade de defender o desenho nacional da invasão e dominação estrangeira. "Mas não passou de uma tentativa" (JORNAL O DIA, 16 de abril de 1982, p. 7).

A citação é de 1982, mas a situação não mudou muito. Hoje, a profissão de desenhista ou ilustrador não é sequer regulamentada⁴⁴, só para citar uma questão pontual. A preocupação de Albert Piauhy naquela época dizia muito respeito ao mercado de trabalho, que sofria pela invasão de produtos estrangeiros. Na mesma matéria, Albert Piauhy cita que a imprensa local não absorve os grandes talentos que existiam aqui, como Arnaldo Albuquerque, Dodó Macedo ou ele próprio, talvez por falta de uma remuneração justa. A falta de um mercado forte, de oportunidades para que o desenhista (cartunista) possa fixar atividade e se identificar como categoria pode também ser considerado uma causa da ausência de um segmento organizado. Então, são vários motivos que se relacionam: falta um mercado, falta um sentimento de categoria, falta mais iniciativas e recursos do governo e falta organização daquelas instituições, como a FNH, que se propõe a realizar atividades que queiram mudar esse quadro.

Vale lembrar do que disse Bárbara Nepomuceno, que foi Coordenadora Geral do Salão de Humor em 2009 e 2010, na matéria “S.O.S. Salão de Humor”. Lá, ela afirma que não houve problemas na relação entre a FNH e a FUNDAC, apesar do recurso para o Salão sair apenas no quinto dia do evento, como se isso, por si só já não fosse grave o suficiente. O que causou essa demora? É inconclusivo, mas pode ter ocorrido por causa de um atraso no plano de trabalho do evento, ou uma incompatibilidade do sistema na hora do repasse⁴⁵. Se para Bárbara Nepomuceno o atraso da FUNDAC não é um problema, afinal, pelo menos o dinheiro apareceu, ela não pode dizer o mesmo com relação a outros recursos que o Governo destina ao Salão de Humor, como o repasse por vias de emendas parlamentares. No caso citado pela matéria do jornal Meio Norte, o deputado federal Osmar Júnior teria destinado outros R\$ 100 mil para o evento que deveriam ter sido repassados para a FNH via a PIEMTUR, o que não se concretizou, ocasionando uma série de débitos com prestadores de serviço do ano anterior (2009). Ora, se se tem uma emenda parlamentar que promete R\$ 100 mil, se você se endivida na ordem dessa grandeza e o recurso não vem, o mais racional é que

⁴⁴ Em Teresina mesmo, se preciso for tirar nota fiscal avulsa para um serviço de ilustração pelo qual havia sido contratado, o sistema da prefeitura na Central de Atendimento ao Público – CAP simplesmente não reconhece a atividade. Tiro nota como “editor”, quando na verdade faço serviço de ilustrador. No final de 2014, a regulamentação da profissão de “desingner” passava pelo processo de aprovação na Câmara e Senado, entretanto, são atividades diferentes.

⁴⁵ Muitas vezes, o recurso de um convênio ou mesmo de uma contratação direta, é assegurado via um empenho, mas só é repassado após a realização do mesmo. Ou seja, o Estado só efetua o pagamento de um serviço depois que ele é realizado. Isso inviabiliza muito atividades como o Salão de Humor, ou como a Feira HQ, evento realizado durante anos e que em 2013 teve convênio da ordem de R\$ 10 mil que só foi cair na conta da Associação que o realiza meses depois do evento ter acontecido.

você trabalhe para realizar o pagamento de suas dívidas antes de realizar um novo evento e acumular outras dívidas que o Estado provavelmente não irá quitar, ou demorará meses ou anos para repassar o recurso para a FNH.

Na matéria, Bárbara Nepomuceno disse que decidiram realizar um evento em 2010 com todo sacrifício para ter as contas certas e quitadas para não parecer que deram golpe em 2009, mas que aquelas dívidas continuavam. Pergunta: não seria mais sensato não realizar o evento em 2010, quitar suas dívidas de 2009 com ajuda do Governo (já que elas foram realizadas com a promessa de um recurso parlamentar) e realizar um Salão no ano seguinte de forma mais modesta, com orçamento mais próximo do realmente assegurado? Questões de demandas, orçamentos e gastos são muito delicadas e não são um problema apenas para instituições privadas como a FNH, são também fundamentais para a gestão do Estado.

Citou-se no capítulo 02 que Wellington Dias se elegeu governador do Estado para a gestão de 2015 a 2018 e prometeu a criação de uma nova Secretaria da Cultura. Isso é uma demanda da classe artística elaborada em Planos de Cultura e em cartas abertas da sociedade articulada para a gestão estadual da cultura e se configura como uma verdadeira salvaguarda da questão local. Vejam o que diz Sônia Terra:

Olha, eu posso até ser interpretada erroneamente, mas vou correr o risco de dizer que muito mais importante do que a criação de uma Secretaria é a garantia de orçamento e determinação política para implementar ações e programas na política cultural. Isso não quer dizer que eu não seja uma pessoa que brigue e que queira a Secretaria de Cultura. Acho importante, só que me preocupa a gente pensar que criar uma secretaria será uma garantia de que tudo se resolve. Não é assim! Ou será se, de fato, houver mecanismos que assegurem o funcionamento dessa secretaria com recursos suficientes para a implementação da política. Seria excelente! Inclusive, é importante no ponto de vista hoje do Sistema Nacional de Cultura - SNC que se tenha uma Secretaria, que os municípios também criem essa Secretaria, que Teresina também tenha a sua Secretaria de Cultura. O ideal mesmo é que a gente possa ter um modelo que nós já tivemos, que é Secretaria e Fundação. Na fundação se tem muito mais possibilidade de fazer projetos, programas e de captar alguns recursos, e isso ajudaria.

Fico feliz, porque essa é uma demanda. Eu sou secretária de cultura do meu partido, o PT, e nós fizemos a construção, coletivamente, da proposta do programa desse governo e a primeira demanda era justamente a criação de uma secretaria e a implementação do SNC. Se a gente fizer isso, tá feita a revolução cultural (risos), mas dizendo e repassando sempre: uma secretaria que tenha realmente o poder político de decisão, de conseguir implementar as ações, com recursos suficientemente garantidos, assegurados para que a gente possa trabalhar.

Vejo com alegria esse momento. Isso é o compromisso do governador Wellington Dias, ele fez esse compromisso em campanha, ele assinou no momento em que nós fizemos uma plenária, uma marcha pela cultura e reafirmou depois de eleito. Então, acho que não acontecerá nos primeiros

meses, pela situação difícil de reorganização que precisa passar o Estado, mas acho que depois de seis ou oito meses ele começa a delinear essa reforma administrativa e criará a Secretaria de Cultura. Não tenho dúvidas de que ela irá sair, agora tenho esse desejo e esse anseio de que assim seja, porque assim como na área da política das mulheres e em outras áreas a gente precisa muito mais de determinação política do que da estrutura, precisamos não só colocar no orçamento, mas assegurar que se tenha o dinheiro, porque orçamento não significa dinheiro em caixa (TERRA apud AURÉLIO, 2014).

Para Sônia Terra é muito mais importante assegurar orçamento para as políticas públicas culturais do que a criação de uma estrutura. Ou seja, garantir que o recurso destinado ao fundo das leis de incentivo e de outros editais de cultura, aos eventos como os Folguedos, SALIPI ou Salão de Humor realmente estejam garantidos. Assegurar que recursos como as emendas parlamentares para a cultura, como a de Osmar Júnior para o Salão de 2009, sejam, de fato, reais, em caixa, e não um recurso ilusório no qual tanto o Estado, quanto entidades como a FNH, possam criar dívidas que gerem constrangimento em longos atrasos, ou mesmo que não sejam pagos.

A insegurança dos recursos é tão grande, que mesmo os Pontos de Cultura, base fundamental da política federalista do governo PT, não tiveram as verbas garantidas pelo governo do estado do Piauí:

Segundo Roberto Saboia (informação verbal), atual assessor técnico da FUNDAC e responsável pelos pontos de cultura no Piauí, em primeiro lugar, os pontos de cultura vinculados à FUNDAC não conseguiram concluir seus planos de trabalho, inicialmente, porque o Estado não honrou em tempo hábil a contrapartida exigida para o processo, ou seja, 20% dos recursos de cada ponto (RÊGO, 2013B, p. 108).

Sônia Terra faz toda essa defesa do orçamento assegurado como forma de planejamento das ações do Estado para a política pública cultural porque sabe bem das dificuldades pelas quais passou:

Eu continuo apostando que é preciso investir no Fundo, o governo tem de assegurar, digamos que 1 milhão, 2 milhões, 3 milhões para investimentos em projetos culturais (estou jogando pra nossa realidade aqui). Você já saberia que tem de trabalhar com aquilo. Você tem uma certeza de que pode abrir um edital, ter o dinheiro garantido para passar pro artista, porque você não sabe o que é o desgaste de abrir um edital e não ter depois o recurso para passar para o artista que tem seu projeto aprovado. Acho que foi uma das coisas que sofri mais dentro da Fundação Cultural. Você aprovava um projeto em edital e não tinha o recurso para pagar a esse artista que havia sido assegurado. Isso no Fundo, que só é importante com a garantia de que o

dinheiro esteja lá. Quando a gente começou a trabalhar com o Fundo é porque estava garantido que a Eletrobrás colocaria todo mês o recurso. Isso não funcionou. Porque se tivesse funcionado não teríamos problemas como não tivemos nos dois primeiros editais do SIEC (TERRA apud AURÉLIO, 2014).

Ora, não se pode apenas criticar o atraso no pagamento de uma premiação do Salão de Humor do Piauí e dizer que a FNH é desorganizada e desarticulada quando o próprio governo do Estado não consegue assegurar recursos previstos em lei e lançados em editais como os do SIEC no Fundo Estadual de Cultura ou dos Pontos de Cultura. Fica a pergunta: falta organização e articulação da FUNDAC para assegurar recursos do Estado previsto em lei ou falta vontade e compromisso político do governo com suas ações culturais? Válido lembrar-se do que disse Sônia Terra: o mais importante é assegurar um recurso previsto no orçamento para poder realizar as políticas públicas planejadas. Então é preciso repensar essas dificuldades em um aspecto macro dentro das perspectivas do governo do Estado.

Um orçamento certo, seguro e que gire em torno de 1% da receita do Estado é o mínimo que se espera de um governo que tenha responsabilidade com a área. Entretanto, como visto no final do capítulo 02, o valor repassado para a Função Cultura no período de 2003 a 2013 é, pelo menos cinco vezes menor, uma média de 0,19% em comparação à receita total do Piauí. Isso dificulta qualquer política de incentivo à área, inclusive o Salão de Humor.

Os dados abaixo são referentes aos repasses de quase uma década com os valores celebrados em convênio entre aquela FUNDAC e a FNH.

Tabela 13: Repasses da FUNDAC para a Fundação Nacional de Humor.

Ano	Nº Convênio	Objeto	Valor
2003	06/03	Apoio às atividades das FNH.	R\$ 20.000,00
2004	08/04 – nº 2	Realização do 22º Salão de Humor	R\$ 30.000,00
2005	01/05	Manutenção das atividades da FNH	R\$ 7.000,00
2005	04/05	Realização do Salão de Humor	R\$ 40.000,00
2005	11/05	Realização do Salão de Humor	R\$ 30.000,00
2005	18/05	Realização do Salão de Humor	R\$ 20.000,00
2006	18/06	Incentivar e desenvolver a cultura em Teresina.	R\$ 25.000,00
2006	37/06	Incentivar e desenvolver a cultura do Piauí.	R\$ 50.000,00
2006	41/06	Realização do 24º Salão de Humor	-

2007	023/07	Realização do 25º Salão de Humor	-
2007	027/07	Realização do 25º Salão de Humor	R\$ 50.000,00
2007	029/07	Realização do 25º Salão de Humor	R\$ 100.000,00
2008	-	Não houve Salão em 2008	-
2009	011/09	Realização do 26º Salão de Humor	R\$ 150.000,00
2010	021/10	Realização do 27º Salão de Humor	R\$ 100.000,00
2011	?	28º Salão	?
2012	2012NE00539	Realização do 29º Salão de Humor	R\$ 100.000,00
2013	030/13	Realização do 30º Salão de Humor	R\$ 150.000,00
Total			R\$ 872.000,00

Desconsiderando o ano de 2008, quando não houve Salão, e o ano de 2011, de quando não foram encontrados os dados, dá uma média de R\$ 96.888,89 por ano, uma quantia significativa se destinada a certos eventos culturais, mas ainda muito pequena para um evento como o Salão de Humor do Piauí. Apesar do “objeto” do convênio não aparecer como “realização do Salão de Humor”, como os convênios de nº 06/03 ou o 037/06, esses recursos eram destinados, em sua grande maioria, para a realização direta do evento. Com exceção do convênio 01/05 (de apenas R\$ 7.000,00) para “manutenção das atividades da FNH”. Provavelmente esse recurso foi aplicado para quitar contas permanentes da FNH, como água, luz, telefone e vigilância, necessidades constantes.

Outro dado importante que pode ser observado é que o convênio 41/06 (que firmava uma parceria no valor de R\$ 25 mil), por algum motivo, não foi liberado, assim como o convênio nº 023/07 (de R\$ 50 mil) não se confirmou e nenhum recurso foi repassado para a FNH. A justificativa mais plausível para o que aconteceu talvez seja alguma inadimplência da FNH que a impediu de consolidar esses convênios, isso porque aqueles que vieram a seguir, convênios de nº 027/07 e 029/07, foram firmados em parceria da FUNDAC com o Grupo Harém de Teatro para a realização do 25º Salão de Humor⁴⁶. Ou seja, quem oficialmente recebeu os recursos para o 25º Salão e prestou contas com a FUNDAC não foi a FNH, foi um grupo de teatro cujos integrantes possuíam algum vínculo de amizade com Albert Piauhy e companhia. Esse dado, por si, já é um indício de que a FNH não estava devidamente

⁴⁶ Francisco Pellé, integrante do Grupo Harém de Teatro e funcionário da FUNDAC, confirmou essa informação pessoalmente.

regularizada para os trâmites burocráticos necessários entre uma entidade privada e o poder público.

Todos os convênios celebrados entre FUNDAC e outras instituições, no período entre 2003 e 2014 foram observados e procurou-se selecionar dali aqueles que diziam respeito à FNH (ou ao seu Salão), bem como àqueles que diziam respeito à Fundação Quixote e ao SALIPI, para que pudéssemos fazer uma comparação. Para nossa surpresa, a FUNDAC realizou pouquíssimos convênios com a Quixote ou para realizar o SALIPI durante esse período.

Tabela 14: Repasses da FUNDAC para a Fundação Quixote / SALIPI.

Ano	Nº Convênio	Objeto	Valor
2009	016/09	Realização do 7º SALIPI	R\$ 20.000,00
2012	2012NE00523	Realização do 10º SALIPI	R\$ 100.000,00
2013	03/13	Edição de livro sobre com temática de patrimônio arqueológico, antropológico e cultural.	R\$ 60.000,00
2014	048/14	Realização do 12º SALIPI	R\$ 170.000,00
Total			R\$ 350.000,00

O SALIPI só veio aparecer nas contas da FUNDAC em 2009, quando chegava à sua 7ª edição, e recebeu apenas R\$ 20.000,00 através do convênio 016/09. Curiosamente, o conveniente não era a Fundação Quixote, mas uma outra chamada “Fundação Agente para o Desenvolvimento do Agronegócio do Meio Ambiente”, a exemplo do que aconteceu com o Salão de Humor e o Grupo Harém de Teatro em 2007. Em 2012 apareceu um valor mais significativo para a realização do SALIPI, de R\$ 100 mil. Em 2014, ano que não aconteceu o Salão de Humor, o SALIPI recebeu recurso da ordem de R\$ 170 mil que, curiosamente, chegou através da Associação de Dilettantes da Cultura Histórica Valenciana (como abordado no tópico 4.1). Ou seja, de três convênios celebrados com objetivo de realizar o SALIPI (já que o de nº 03/13 era para a produção de um livro), apenas um foi feito diretamente com a Fundação Quixote. Esse dado revela que a FNH, nesse quesito, comparando-a com a Quixote em suas relações com a FUNDAC, apresentou-se mais vezes como conveniente (em todo esse

período, apenas em 2007 o convênio para o Salão de Humor não foi feito com a FNH), o que pode indicar maior adimplência de uma instituição em comparação com a outra⁴⁷.

Além disso, o que mais esses números podem nos dizem? A princípio, que em 2009, quando o Salão de Humor teve R\$ 150 mil disponibilizados em seu convênio, o SALIPI recebeu apenas R\$ 20 mil da FUNDAC, o que confirma a fala da Sônia Terra de que o SALIPI recebia menos recursos do Estado do que o Salão de Humor, pelo menos na relação direta entre essas fundações, não considerando aqui recursos do Estado provenientes de outros órgãos ou instituições. Entretanto, em 2012, Salão de Humor e SALIPI receberam o mesmo valor, igualando-se na quantia repassada para os dois eventos, e que em 2014 o SALIPI recebeu uma quantia maior que qualquer outra que o Salão de Humor já tenha consolidado com a FUNDAC.

Ainda falando de orçamentos, gostaria de considerar algumas comparações do Salão de Humor do Piauí, com o Salão de Piracicaba, traçando também um paralelo do SALIPI com o FLIP. A coordenação do evento de Piracicaba foi procurada e recebemos, por e-mail, a seguinte resposta do senhor José de Arimateia Silva Junior, Programador Cultural do Salão Internacional de Humor de Piracicaba:

Quanto ao valor de nossa verba, somos ligados à Prefeitura Municipal de Piracicaba, e a nossa verba anual que atende não somente o evento, mas o Centro Nacional de Documentação, Pesquisa e Divulgação do Humor Gráfico de Piracicaba / CEDHU, organismo que realiza o Salão e outros eventos relacionados ao humor gráfico em nossa cidade, é de R\$400 mil. Não recebemos nenhum aporte do Governo do Estado, não temos nenhum outro tipo de recurso federal, e outras verbas que conseguimos, vem de patrocinadores e apoiadores, que fornecem serviços e produtos (SILVA JÚNIOR, 2014).

Não se esquecer de que esses R\$ 400 mil conseguidos em Piracicaba é também recurso para manter o funcionamento do CEDHU, e não apenas para a realização do seu Salão. Diante disso, o recurso repassado pelo poder público (apenas a prefeitura) para o Salão de Piracicaba pode ser considerado muito pequeno diante do valor de R\$ 4,97 milhões repassado por todo o poder público (governos federal, estadual e municipal) ao FLIP, em Paraty, no ano de 2010 (o que representa 71% dos R\$ 7 milhões disponíveis naquele ano, mostrado no tópico 4.1). Ou seja, em nível nacional, o valor repassado para o maior evento de

⁴⁷ Lembre-se do que abordamos no tópico anterior, que explica exatamente o porquê que em 2014 o SALIPI não foi oficialmente realizado pela Fundação Quixote e que estamos tratando exclusivamente dos convênios celebrados com a FUNDAC.

literatura do Brasil é, pelo menos, 12 vezes maior que aquele repassado para o maior evento de humor gráfico do nosso país (se considerarmos que este seja o de Piracicaba e não o do Piauí, senão a diferença seria de, pelo menos, 33 vezes maior). Se considerarmos que o Governo do Estado do Piauí repassou igualmente, em 2012, R\$ 100mil tanto para o SALIPI quanto para o Salão de Humor, isso significa que estes eventos piauienses estão mais equilibrados se compará-los aos maiores exemplos similares nacionais. Entretanto, a diferença de investimento de recursos públicos entre estes e aqueles é imensa. Analise a tabela abaixo:

Tabela 15: Repasses para eventos da área de literatura e humor gráfico.

	Salão de humor de Piracicaba	SALIPI	Salão de Humor do Piauí	FLIP
Maior recurso proveniente de uma única fonte pública	R\$ 400mil	R\$ 170mil	R\$ 150mil	R\$ 1,75 milhões
Recursos de prefeituras	R\$ 400mil	R\$ 100mil	-	R\$ 140 mil
Maior repasse do Governo do Estado.	-	R\$ 170mil	R\$ 150mil	R\$ 1,75 milhões
Maior repasse do Governo nas 3 esferas.	R\$ 400mil	R\$ 320mil	R\$ 235mil	R\$ 4,97 milhões

Se avaliarmos apenas os valores repassados pelas prefeituras, enquanto Piracicaba recebe R\$ 400 mil, o FLIP recebe apenas R\$140mil (2% do valor do evento) e o SALIPI menos ainda, apenas R\$100mil (25% do valor total captado para evento). Não temos a informação de quanto a prefeitura de Teresina repassa para o Salão de Humor, já que não é o foco de nossa pesquisa, mas podemos considerar que Piracicaba recebeu R\$400mil de uma única fonte pública de recursos em 2014 (da prefeitura), enquanto que o SALIPI recebeu R\$170mil da FUNDAC (em 2014) e o Salão de Humor apenas R\$ 150 mil em seu último convênio com o Estado/FUNDAC (em 2013) e, como dissemos no tópico anterior, o governo do estado do Rio de Janeiro repassou 25% do recurso do FLIP em 2010, (18% via Lei de Incentivo e mais 7% da Secretaria de Comunicação), ou seja R\$ 1,75 milhão. Podemos concluir que, se a prefeitura de Paraty repassa pouco para o FLIP, ainda assim é mais do que a prefeitura de Teresina repassa ao SALIPI e que o SALIPI recebe mais recursos do governo do Estado do Piauí do que o Salão de Humor, que recebe, cerca de 2,5 vezes menos recursos públicos que o Salão de Piracicaba.

Outra conclusão a que se pode chegar analisando os números das três últimas tabelas, o que corrobora com a hipótese do cenário de nossa pesquisa, é que a Literatura/Letras é uma área que recebe mais cuidados e recursos, indicando maior prioridade da política pública no segmento, do que as artes gráficas, afinal basta comparar a diferença dos montantes

destinados aos maiores exemplos de eventos de cada área, como fizemos nos parágrafos anteriores. O valor total repassado para o FLIP através dos governos públicos foi de R\$4,97 milhões (em 2012), enquanto que Salão de Piracicaba recebeu R\$400mil (em 2014), recurso, pelo menos, doze vezes menor.

Outro dado curioso diz respeito ao fato de que os primeiros recursos do Estado, necessários para a realização do SALIPI desde sua primeira edição, em 2003, não foram celebrados com a FUNDAC, mas sim, diretamente com a Secretaria de Educação e Cultura. O que isso pode significar? Já que se considerou, nos capítulos anteriores, que a FUNDAC sempre agiu e foi entendida como um tipo disfarçado de “secretaria de cultura”, pois é ela quem cria os planos de ação e os executam, e que seu presidente tem status de secretário desde sua fundação, em 1975, isso significa que o SALIPI é muito mais uma ação da Educação do que da Cultura. Se fosse uma ação, prioritariamente, da cultura os convênios seriam celebrados em sua maioria com a FUNDAC, como acontece com o Salão de Humor, evento que, aliás firmou convênios com outras instâncias do governo, como a PIEMTUR, que também entendia-o como um evento importante para o Turismo. Na ocasião da abertura do 30º Salão de Humor em Parnaíba, o secretário de turismo José Nery disse:

Quero agradecer também ao idealizador dessa obra, o Albert Piauhy. Quando você falou que a Secretaria de Turismo abraçou a causa, quero lhe dizer que aquela casa é sua. Continue lá porque é pra isso que servem os órgãos governamentais. Você continua e vai ser sempre bem-vindo com suas ideias, com seu dinamismo, naquela casa. Então, meu prezado Albert Piauhy e toda equipe do 30º Salão Internacional de Humor, a Secretaria de Turismo se apropriou desta edição do evento desde o início do ano. Não poderia deixar de estar presente neste importante momento da cultura piauiense (NERY apud AURÉLIO, 2014).

No folder do 30º Salão Internacional de Humor do Piauí, há o seguinte texto:

O que é o Salão? É um festival de arte e cultura, com a participação de artistas do Piauí, do Brasil e do Exterior, que utiliza a linguagem do Teatro, Cinema, Dança, Circo, Música, Artes Plásticas e Gráficas, acrescentando-se o Artesanato e a Gastronomia. O Salão Internacional de Humor do Piauí não acredita em turismo sem arte e cultura, como muitos tentam nos fazer crer seja possível. Por isso, queremos imprimir, a ferro e a fogo, a marca do Turismo Cultural na agenda daqueles que acreditam que somente contemplar a natureza é tudo (FNH, 2013).

O Salão de Humor é um evento de artes visuais, de música, de oficinas, um evento da Cultura que dialoga com outros setores governamentais, como o Turismo, como ficou

evidente durante sua 30ª edição. Já o SALIPI, é um evento as letras, dos seminários, da pesquisa, muito mais direcionado ao universo da Educação, apesar de ser, claro e evidente, um evento cultural também. O presidente da Fundação Quixote, Kássio Gomes, disse:

Olha, é difícil a gente fazer uma divisão do que é educação e cultura. São duas palavras que, de certo modo, são até sinônimas quando levadas num sentido mais amplo. O SALIPI tem uma função educacional formidável. Ele não tem a função de “formar”, do ponto de vista formal mesmo da escola, mas ele tem outro tipo de formação, que é a formação de leitores e, sobretudo, de novos leitores, tanto que um dos principais focos do SALIPI hoje é, efetivamente, a criança [...] Então, de certo modo, cultura e educação, andam em linhas paralelas e, ao mesmo tempo, convergentes, com o mesmo objetivo, que é exatamente formar um público mais crítico [...] é também importante ressaltar que o SALIPI é um evento, que desde o princípio, foi pensado não apenas como um evento de cultura. Porque que ele envolve cultura e educação juntos? Porque são muitos “espaços”, dentro de um “mega espaço”. Então são micro-eventos dentro de um mega evento, que é o SALIPI, que envolve a feira de livros, o bate-papo literário, o espaço de danças, de exposições, o espaço criança com o circo das letras e envolve o Seminário Língua Viva, que é um evento mais educacional mesmo, porque são palestras com pessoas de renomes nacional de internacional que se somando aos locais formam esse grande panorama educativo. O Seminário é mais para professores, então tem uma parte que é mais voltada para a educação, daí porque a gente tem necessidade de conveniar diretamente com a Secretaria de Educação através das Gerências Regionais de Educação - GRE, ou através da 9ª GRE que envolve mais Teresina e algumas cidades das regiões mais próximas e podemos conveniar também com a FUNDAC, então, ao longo desse tempo, nós tivemos um momento que veio através da SEDUC e um momento que veio através da FUNDAC, como também temos convênios firmados para realizar, por exemplo, o cheque-livro, que é um instrumento voltado especificamente para o aluno da escola pública, em que ele possa receber esse cheque-livro, chegar na feira, comprar o livro e levar para a biblioteca da sua escola. Esse é um convênio que se dá diretamente com a SEDUC, através das GREs, porque cada GRE tem uma dotação orçamentária pra ser comprado livros, então elas compram isso através do cheque-livro. Digamos que cada escola que componha a GRE receba R\$8mil ou, se o convênio com a FUNDAC foi de R\$170mil, mas o governo destinou R\$100mil para cheque-livro, esses R\$100mil vai sair de onde? Da SEDUC porque é algo que vai atender diretamente o público das escolas. O outro recurso não. Ele é destinado para custear as despesas, para montar o evento, para a contratação de palestrantes, de shows todas as noites. Por isso que há essa separação de segmento. Em 2014 o SALIPI recebeu R\$170mil da FUNDAC, mas nós tivemos uma média de R\$50mil que veio através do cheque-livro com a SEDUC (KÁSSIO apud AURÉLIO, 2014).

Por mais que a Fundação Quixote tenha a possibilidade de conveniar com a SEDUC ou com a FUNDAC, o Seminário Língua Viva, o cheque-livro, o próprio bate-papo literário e mesmo a intenção de formar novos leitores que o evento tem, o aproximam muito mais de uma política de educação do que da cultura propriamente dita. A própria “cultura” no SALIPI

é entendida como um instrumento educativo para formar público leitor e mais crítico. Os eventos Salão de Humor e SALIPI apresentam-se, assim, como provenientes de casas diferentes. O simples fato de que em 12 anos de existência, tendo seu evento apoiado pelo governo do Estado, apenas três edições do SALIPI ter tido convênio firmado com a fundação responsável pela cultura do Piauí coloca-o numa situação bem diferente do Salão de Humor, que no mesmo período teve pelo menos 14 convênios firmados com a FUNDAC. Partindo do princípio de que a Fundação Quixote (SALIPI) tem liberdade de conveniar com a FUNDAC da mesma forma que a Fundação Nacional de Humor (Salão de Humor) tem de conveniar com a PIEMTUR. Nessa lógica, o SALIPI não é necessariamente um evento de Cultura como o Salão de Humor não seria um evento, especificamente, da pasta do turismo.

Se considerarmos essa linha de raciocínio, observando que as letras e a literatura tiveram algum tipo de destaque nas políticas públicas culturais do Estado do Piauí desde, pelo menos, o final dos anos 1960, considerando também que o SALIPI é mais um evento da Educação que da Cultura, e colocarmos na balança a ausência de ações significativas e permanentes na área das artes plásticas (o que trabalhamos aqui, no capítulo 04) durante este mesmo período, pode-se concluir que existe sim certa prioridade de um segmento em detrimento do outro. Não que as letras e a literatura sejam mais importantes para o Estado do que as artes gráficas, por isso é importante lembrar do que disse Sônia Terra: é preciso estar organizado, articulado e fazer pressão enquanto categoria para que as políticas públicas em suas respectivas áreas possam acontecer à contento e é isso que explica muito do que tem acontecido entre a política pública cultural do Piauí e as manifestações artísticas do estado, quando determinados segmentos aparentam maior destaque ou significância dentro de seu quadro de ações.

4.3. Salão Medplan de Humor: uma opção no Piauí

Não teria como deixar de citar nesta pesquisa o caso do Salão Medplan de Humor. O evento foi criado em 2009 pelo plano de saúde Medplan, dirigido pelo Dr. José Cerqueira Dantas. O Salão Medplan acontece em Teresina e conta com o cartunista Jota A como um dos seus criadores.

Conversando com o Dr. José Cerqueira Dantas, que é o diretor do Medplan, ele me perguntou o que é que a gente poderia fazer para mexer com a cidade. Eu disse: “olha, doutor, eu entendo de humor. Posso fazer um projeto nessa área”. Eu fiz um projeto, levei pra ele, que gostou muito e disse: “Vamos fazer!”. Nós fizemos e foi o maior sucesso. Nós tivemos uma resposta muito grande (JOTA A apud AURÉLIO, 2015).

Jota A foi convidado a realizar um evento, a fazer algo para “mexer” com a cidade. Como é de humor que o cartunista entende, ele elaborou o projeto do primeiro salão do Medplan. E o sucesso foi quase imediato. Dr. José Cerqueira Dantas descreve assim, um breve e numérico histórico do seu salão:

Vejamos os números: a primeira edição do Salão foi em 2009, com 250 trabalhos inscritos. A segunda edição (2010) contou com 300 cartoons, aparecendo o primeiro trabalho de outro país - o inglês Keith Juriansz, com seu pinguim sentado sobre uma foca (o tema era Sedentarismo). O terceiro Salão (tema: Consumismo), em 2011, recebeu 342 trabalhos do Brasil e somente um estrangeiro: o turco Erdogan. Em 2012, na quarta versão, com o tema Redes Sociais, começou a pintar o sucesso internacional do Salão, pois surgiram 436 trabalhos, sendo 20 de outros países: Egito, China, Sérvia, Turquia, Indonésia, Polônia, Colômbia, Bulgária, Irã etc. Fofoca foi o tema do Salão de 2013, que bateu todos os recordes de participação: 610 inscritos, com 172 vindos de outros países.

E aqui estamos, agora, comemorando o que já podemos chamar de 6º Salão Internacional Medplan de Humor (tema: Eleições), com 196 trabalhos estrangeiros, vindos de 28 países (DANTAS, 2014).

Em quatro ou cinco anos o evento já tinha significativa participação estrangeira, podendo sua sexta edição, em de 2014, ser chamada de salão internacional. Curiosamente, mas provavelmente não uma coincidência, à medida que o Salão Medplan crescia em prestígio e participação, o Salão de Humor do Piauí revelava seus problemas, seus atrasos, suas faltas. Não que o Salão Medplan seja uma das causas da decadência do Salão do Piauí: não! À medida que o Medplan mostrava, com responsabilidade, como realizar um evento simples e satisfatório, o salão da FNH colhia desprestígios (como vimos no tópico anterior) e os cartunistas, aqueles que verdadeiramente fazem os salões, optaram pelo que consideravam melhor:

Uma coisa é eu fazer um Salão durante uma semana e pronto. Outra coisa é o artista participante receber um catálogo ou calendário, que pode utilizar como portfólio do trabalho dele. Ou seja, nós estamos valorizando o trabalho do artista. No calendário, a gente só publica o trabalho dos vencedores: 1º lugar, 2º lugar, Prêmio Internet e as menções honrosas. No catálogo publicamos os 100 melhores desenhos. Era nossa intenção apenas estarmos no mesmo espaço com o Salão de Humor do Piauí. **Não era nossa intenção ser melhor, nem ser igual.** Queríamos apenas ser um Salão de Humor diferente, uma coisa que pudesse passar o ano inteirinho sendo visto.

Ano após ano o Salão Medplan foi crescendo, começamos com 300 trabalhos, depois foi aumentando para, 400, 500, 600, 700 trabalhos e temos tido uma resposta muito grande dos artistas que participam e do público. Só pra se ter uma ideia, a gente tem uma lista muito grande de lugares que ele é

exposto. E a cada ano essa lista cresce. A mostra é formada por quarenta trabalhos que a gente escolhe, e sempre temos lugares como faculdades, escolas, pedindo para levar a exposição para lá, para que eles possam também utilizar os desenhos para os alunos discutirem. Lembro que as charges sobre as redes sociais foram muito utilizadas em salas de aula. Isso é muito gratificante pra gente que faz o Salão (JOTA A apud AURÉLIO, 2015, grifo nosso).

As palavras de Jota A imediatamente possibilita lembrar do que disse M. Paulo Nunes, sobre quando foi presidente do Conselho Estadual de Cultura do Piauí, em 1992: “a primeira coisa que fiz foi reativar a revista *Presença*, porque é uma coisa indispensável para qualquer organização de cultura a publicação de uma revista. Não se pode conceber um órgão de cultura sem uma publicação” (NUNES apud QUEIROZ, 2012, p. 55 – 56). A FNH não publica uma revista ou catálogo há anos, aliás, não foi encontrado um catálogo sequer de trabalhos premiados ou selecionados durante as 3 décadas de existência do Salão de Humor do Piauí⁴⁸. O catálogo de 2003 sobre a 30ª edição do Salão de Humor de Piracicaba onde o então prefeito da cidade diz: “Parte integrante das comemorações dos trinta anos do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, até o observador mais sisudo, através deste catálogo, haverá de esboçar um sorriso ou talvez, rir deliberadamente” (MACHADO, 2013, p. 07). Já o Secretário da Ação Cultural de Piracicaba afirmou:

Mais rico do que o magnífico acervo que o Centro Nacional de Humor construiu ao longo destes 29 anos de conquistas e aquisições é apresentar um catálogo contendo todos os trabalhos que fizeram parte da histórica exposição da trigésima edição do Salão Internacional de Humor de Piracicaba. Documentar graficamente esta simbólica exposição é, antes de tudo, marcar de uma forma especial o que é atualmente o Salão de Piracicaba (GAUDENCI JUNIOR, 2003, p. 09).

A publicação é importante, não apenas para o registro do evento, mas por ser, nas palavras de Nunes, “indispensável”. Também é um produto que não pode faltar porque trabalha com o ego dos artistas envolvidos, os estimula a participar, enriquece seus portfólios, como afirmou Jota A sobre o catálogo do Salão Medplan de Humor (apud AURÉLIO, 2015). A organização do 30º Salão de Piracicaba tinha consciência disto, tanto que capricharam numa edição bem elaborada, não apenas com os premiados, mas com todos os trabalhos selecionados para a exposição. Não se tem a informação se o evento de Piracicaba imprime um catálogo anualmente, ou se este foi um caso especial em comemoração à data histórica de

⁴⁸ A Fundação Nacional de Humor – FNH tem outras publicações. É de meu conhecimento as revistas “Qua Qua Quadrinhos” e “Água”, ambas com trabalhos de histórias em quadrinhos.

três décadas de evento, mas sabe-se que o Salão Medplan de Humor assim o faz a seis anos, desde que o evento foi criado, com todos os trabalhos selecionados para sua exposição e ainda distribui um calendário ilustrado com os premiados e menções honrosas. Isso estimula a participação. O Salão de Humor do Piauí teve sua 30ª edição em 2013, ano em que recebeu apenas do Governo do Estado e da prefeitura de Parnaíba, o valor de R\$ 235 mil, e foi incapaz de produzir um catálogo de sua exposição ou uma publicação comemorativa qualquer.

Jota A falou que não era intenção do Salão Medplan ser melhor ou igual ao Salão de Humor do Piauí. Era uma proposta até discreta. Inicialmente, seria itinerante, participaria dentro da programação do Salão de Humor do Piauí, da mesma forma como visitaria escolas, faculdades ou pontos turísticos. Entretanto, o Salão Medplan parece ter superado, em alguns pontos essenciais, o Salão do Piauí em poucas edições. Dr. José Cerqueira Dantas, no catálogo do Salão Medplan de 2014, diz: "Se você ainda tem alguma dúvida sobre o que se tornou esse evento cultural nascido e criado em Teresina-Piauí, acesse o Google e digite: salão de humor. Surgirão o Salão de Humor de Piracicaba (o mais famoso do Brasil) e... o Salão Medplan de Humor!". Jota A fala sobre essa ideia de que o Salão Medplan ter superado o do Piauí:

Pois é, parece que aconteceu, a gente tem se tornado a principal referência no que tange a salão de humor aqui no Piauí. E foi uma alegria muito grande porque quanto mais sucesso esse Salão Medplan vai fazendo, mais ele vai se ampliando [...] Só pra você ter uma ideia, a gente recebeu um cartunista de Belém do Pará. No dia da abertura, de repente, o cartunista apareceu lá: "Beleza, Jota A, eu sou o cartunista fulano de tal, sou do Pará". "Pô, cara, que legal, a gente tá chegando tão longe!". "Pois é! Eu vi o Salão na internet, peguei um ônibus e vim pra cá". Cara! Isso nos deixou extasiados! O cara láááá do Pará pega um ônibus, vem pra Teresina só pra ver a abertura do Salão Medplan!! A gente ficou muito feliz com o sucesso que o Salão alcançou.

Outra coisa é com relação aos prêmios. Eu acho que o maior respeito que um organizador de Salão tem que ter em relação aos artistas que participam é com o pagamento dos prêmios: divulgou os premiados do Salão hoje, amanhã pagou o prêmio. É impressionante o boca-a-boca quando isso ocorre. Os artistas, a maioria se conhece, a maioria está interligados, em redes sociais. E aí quando acontece, por exemplo, abertura do Salão hoje e amanhã o dinheiro já tá na conta, isso se espalha. As pessoas também mostram o catálogo nas redes sociais, as pessoas enaltecem o Salão, as pessoas vêem a seriedade com que a gente trabalha. Só pra você ter uma ideia, os desenhos dos artistas são emoldurados numa moldura comumente usada para emoldurar telas de pintura. Ou seja, tratamos os desenhos dos cartunistas como obras de arte. E aí os cartunistas vêem isso na internet e se empolgam ao ver como seus desenhos são tratados. Comentam com outro cartunista e a tendência é que cresça cada vez mais a participação desses cartunistas. Não sabemos aonde nós vamos parar, só sabemos que estamos crescendo a cada dia pra fazer sempre um Salão sempre melhor do que o outro.

Então, apenas duas coisas tornaram o Medplan uma referência para os salões de humor no Brasil: 1) o respeito aos artistas com boas premiações pagas sem atraso e 2) a valorização dos participantes com exposições bem elaboradas e impressões de produtos como catálogos e calendários. Duas coisas que a FNH não pôde oferecer aos participantes, pelo menos não nos últimos anos.

O Salão de Humor do Piauí tem suas grandiosidades se comparado ao Medplan. O Salão do Piauí possui, anualmente, várias exposições temáticas ou de artistas convidados, toma as ruas e avenidas, tem apresentações musicais, bandas de rock, chorinho, shows de humor, uma enorme variedade de oficinas, envolve uma estrutura exponencialmente maior que o Salão Medplan, mas tem pecado naquilo de mais importante nas últimas edições: respeito e valorização aos cartunistas. O Medplan, discreto e autocontido, caiu nas graças do povo, literalmente.

Entretanto, a curiosidade era entender porque uma pessoa como Jota A, cartunista engajado e atuante, decidiu fazer um novo salão de humor no Piauí ao invés de melhorar ou consertar o que já existia por aqui a quase três décadas. Afinal de contas, é aquilo que Sônia Terra fala: é preciso organização da categoria para fazer pressão, para exigir políticas públicas e melhorias no segmento. Se Jota A teria preferido fazer o Medplan a melhorar o Salão de Humor do Piauí, seria mais uma prova de que a categoria estava desunida. A longa citação abaixo é extremamente necessária:

Acho que ninguém queria que o Salão de Humor do Piauí crescesse e se tornasse o maior salão de humor do mundo, mais do que eu. Acho que ninguém esteve tão próximo do Albert tentando falar algumas coisas pra ele quanto eu. Só pra você ter uma ideia eu já recebi ligação do Albert e ele dizia: “Jota, vamos fazer uma reunião sobre o Salão aqui na FNH”, isso, sei lá, uns 10 anos atrás. E aí fui eu e o Aeron Charles. Duas horas de sábado esperando o ônibus na parada. Mais 20 minutos caminhando até chegar à Fundação de Humor. E a gente ficou lá, esperando o Albert. Tínhamos marcado 17h e quando deu 18h eu liguei pro Albert e perguntei: “Albert, rapaz, você não vem pra reunião não?” e ele disse: “Jota A, rapaz, você não tá vendo que tá bonito pra chover?” [imitando a voz do Albert. Risos].

Acho que ninguém fez tanta reunião com o Albert acerca do Salão de Humor do Piauí quanto eu, muitas vezes era só eu e ele. Também sou membro da FNH. Agora, o que é que acontece? O Albert é genial desenhando e é genial com algumas ações no Salão de Humor, mas o Albert tem, eu não diria um “defeito” grande, por que acho que isso faz parte da essência dele, mas o Albert não ouve ninguém. Ou se ele ouve não muda o seu modo de pensar e agir. Ou seja, o Albert é muito difícil pra gente conviver. Muito, muito difícil. Eu dizia: “Albert, que tal se a gente fizesse desse jeito!” e ele “Rapaz, não é assim!”. Particpei de um projeto, que é um dos melhores projetos que

já vi, o Humor na Escola. Fui dar aulas em muitas escolas, já participei ilustrando em muitas tardes que ele nos convocava para desenhar e discutir a fundação, fui à reuniões com o prefeito Firmino Filho, Sônia Terra, presidente da FUNDAC, todas procurando apoio pra FNH... Enfim, eu fiz tudo que podia para contribuir de alguma forma para o Salão de Humor junto ao Albert, acontece, cara, que uma hora a gente cansa. Pô! Você dá uma sugestão, não é aceita, você fala uma coisa e não dá em nada. Cansei.

Lembro que a gente participou de muitas reuniões no tempo do Vida Nova Cidadão, que era um programa do então governador Hugo Napoleão e tinha a missão de fazer vários eventos em algumas áreas, inclusive a cultural. Onde o Albert convocava os artistas: “Vamos lá!”. A gente fez um projeto, aliás, a gente não! Ele fez um projeto e entregou para a dona Leda Napoleão e aí eu vi um pouquinho de melhoria acontecer quando a sede da FNH foi revitalizada e ele apresentou um projeto muito bonito, com cursos, biblioteca, enfim. Depois disso pouca coisa aconteceu realmente e acabei me afastando [...], ficando mais com meus projetos, com o trabalho no Jornal O Dia, fazendo capas de livro, enfim, tocando a minha vida. Espero que o Salão de Humor do Piauí retorne à sua grandiosidade. Acredito que quanto mais ações no gênero humor tiver, quanto mais salões de humor tivermos, mais cartunistas serão premiados, mais cartunistas surgirão (JOTA A apud AURÉLIO, 2015).

Segundo Jota A, ele teria participado por várias vezes de reuniões sobre o Salão de Humor do Piauí e sobre a FNH, teria sentado com o Albert Piauhy e articulado com ele inúmeras vezes as ações que pretendiam fazer. De acordo com Jota A, ele foi o mais atuante e engajado que pôde pela causa da FNH. O afastamento aconteceu por problemas profissionais, afinal o Albert Piauhy seria “muito, muito difícil” de lidar. Talvez isso explique o sentimento que Sônia Terra falou, a impressão de que, às vezes, Albert parecia estar só à frente da FNH.

Agora, existe outro ponto que é importante clarear, já que o motivo que afastou Jota A da FNH ficou bastante claro: por que então realizar um novo evento? Lá no início deste tópico, Jota A nos conta que isso só aconteceu quando o próprio Dr. José Cerqueira Dantas, diretor do Medplan, propôs que ele fizesse algo para “mexer” com a cidade, ou seja, é como se o novo salão de humor do Piauí tivesse sido encomendado pela iniciativa privada e Jota A tornou-se um organizador contratado. De fato, é isso que acontece: Jota A é pago por uma empresa privada para realizar um evento que traz, desde sua criação, em 2009, um retorno para seu investidor através do *marketing cultural* proporcionado pela ação. O nome Medplan é veiculado em mídias jornalísticas do Piauí, no Brasil adentro e mundo afora. Depois disso, as pessoas vão até o espaço do plano de saúde ver a exposição e não acaba por aí: pra finalizar, os trabalhos passam o ano inteiro sendo levados em vários locais públicos e privados, pois se trata de uma requisitada exposição itinerante. O nome Medplan torna-se uma marca reconhecida e valorizada, afinal de contas essa é a grande vantagem para a iniciativa

privada no incentivo à cultura: ter um retorno social e, conseqüentemente, econômico, agregado à marca que lhe representa:

No mundo corporativo, a acumulação de capital cultural, não só através da aquisição de grandes coleções de obras de arte, mas por meio do patrocínio contumaz de práticas e manifestações artísticas reconhecidas na sociedade, revela não um processo de dominação, mas uma forma específica de vantagem sobre seus competidores a partir do momento em que as organizações apoiadoras do mundo cultural passam a se destacar no ambiente social em que atuam, em face da agregação de atributos positivos e oriundos das artes, que lhes conferem o que se denomina de distinção social (WEBER, 1978, p 926 – 940 e BOURDIEU. 2008, p. 241 – 247) e que lhes possibilitam exercer uma maior influência no entorno e, principalmente, junto a seus *stakeholders*. De fato, e como bem dizia WU (2006, p. 32), essa influência possui, sim, um sentido econômico (RÊGO, 2013, p. 38).

Ana Regina Rêgo confirma que as empresas que desenvolvem capital cultural, ou seja, investem em produtos culturais, acabam ganhando uma espécie de vantagem social em relação às que não tem essa preocupação. Pode-se dizer que essa lógica também pode ser aplicada às políticas dos governos públicos, afinal, aqueles gestores que entendem que a política cultural gera determinado tipo de capital cultural (que pode ser as obras, peças, monumentos, conhecimento, eventos, enfim, toda a vastidão do que significamos “cultura”), terão vantagem social em detrimento a outros gestores que não se importam com isso.

De maneira que o Salão Medplan de Humor não é apenas um exemplo para a FNH, ele é um evento que serve de modelo para várias outras empresas e até mesmo para o governo do Estado. É preciso que outras empresas percebam o sucesso que o Salão Medplan alcançou. É preciso que os governos façam valer suas leis de incentivo fiscal para que iniciativas privadas como essas sejam subsidiadas pelo Estado para que continuem acontecendo, e cada vez melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENSAIOS SOBRE CULTURA E POLÍTICA

Muitos historiadores acreditam que a pesquisa em si nunca acaba, e o que precisa chegar ao fim, na verdade, é apenas a escrita de um texto. Início a parte final deste trabalho com essa afirmação porque é o que pretendo fazer agora: finalizar muito mais no sentido de encerrar uma atividade de pesquisa do que chegar a um denominador comum que apenas a constante volta ao passado pode sugerir. Portanto, a história das políticas públicas culturais no Piauí foi aqui retratada como “uma” história e tomamos como prisma o estudo de “um” caso: o Salão de Humor do Piauí/Fundação Nacional de Humor - FNH e sua relação com o governo do Estado.

Para iniciar esta etapa faz-se necessário relembrar alguns conceitos trabalhados anteriormente e que servirão de base para qualquer sentido de “conclusão” que vier a ser abordado por aqui. Primeiro, vimos que, além da interpretação estética e antropológica, o conceito de cultura que utilizo é construído a partir das relações de significância que as pessoas dão aos objetos e às práticas. Concordamos que cultura pode ser entendida como um campo de batalha, uma autoexpressão própria do combate político (EAGLETON, 2011, p. 61) e que a “a cultura como identidade é a continuação da política por outros meios” (EAGLETON, 2011, p. 68). Entendemos, com Stuart Hall e Terry Eagleton, que a política cultural constrói significados a partir de suas ações, afinal compreendemos que o próprio Estado trata-se de uma comunidade simbólica, discursiva, construído culturalmente e que existe uma perspectiva semiótica nas práticas delineadoras da sua cultura. Nesse sentido, tomamos ações culturais promovidas pelas esferas do poder administrativo, por exemplo: o Salão e Humor do Piauí, como elementos significantes, inclusive capazes de contribuir para a construção de um sentimento de identidade.

Entendemos que a “política pública” vai muito além das simples ações de governo, que é preciso que ela seja criada a partir de um diagnóstico de determinada situação que precisa ser corrigida ou melhorada tendo como base um planejamento estratégico, com objetivos a serem alcançados. Para que essas ações se configurem como política pública é necessário pensá-las e articulá-las de modo a alcançarem metas previamente estabelecidas. Concordamos também que, em um país democrático, a cultura é um direito do cidadão e também um dever do Estado promover seu acesso gratuitamente, assim como são os direitos à educação, saúde e moradia.

No capítulo 2 vimos de que forma as políticas nacionais influenciaram a política cultural do Piauí e de como isso se constituiu no processo de construção de uma máquina estatal, no seu aparelhamento, bem como de instituições que pensavam e faziam cultura: vimos o surgimento da Academia Piauiense de Letras – APL e do Conselho Estadual de Cultura - CEC, bem como as histórias de suas relações com o Estado, seja no que diz respeito ao repasse de recursos para gestarem ações culturais de interesse público, seja na dificuldade em manter as próprias instituições ativas a partir de parcerias e recursos do próprio Estado. Vimos também o processo de institucionalização dos órgãos públicos, fruto de uma política nacional da década de 1970, que orientava a construção de Secretarias e Fundações de cultura pelo Brasil e colocamos em pauta projetos considerados importantes para a administração pública hoje, como as Leis de Incentivo Fiscal, bem como a realização de eventos e ações que contribuem para a construção de uma identidade nacional ou estadual.

Nos capítulos 03 e 04, abordei a história do Salão de Humor do Piauí e da instituição que a representa e realiza, procurei trabalhar o que diz respeito ao processo de parceria da FNH com o poder público estadual e, para isso, utilizei eventos semelhantes como o Salão do Livro do Piauí - SALIPI, o Salão de Piracicaba ou mesmo a Feira Literária de Paraty (FLIP) como exemplos comparativos. Entendemos, com Terry Eagleton no capítulo 01, que são os interesses políticos que governam os culturais, que a cultura existe e é inerente à política, mas a política a institui. Trouxemos essa ideia de volta aos capítulos 03 e 04, afinal: o humor e o artista gráfico existem, evidentemente, mas é a ação de uma política pública que os instituem como representantes de uma identidade local.

Vimos no capítulo 04, amparados no depoimento de Sônia Terra (presidente da Fundação Cultural do Piauí - FUNDAC entre 2003 a 2010), que o Piauí tem grande demanda na área das artes gráficas: falta-nos uma galeria de arte eficiente, falta-nos uma escola pública voltada para o desenho e pintura, falta-nos, inclusive, um evento significativo mais amplo que o Salão de Humor dentro do segmento. Sônia Terra disse também que grande parte da culpa dessas ausências era da própria categoria dos artistas gráficos, desunida e desorganizada. Lembro-me do que disse Terry Eagleton: que a cultura pode ser agora um campo de batalha, uma autoexpressão própria do combate político (2011, p. 61). Kenard Krueel, desde quando se tornou presidente da FNH em 2014 (depois do arrombamento à Fundação, como citado no capítulo 03), convocava as pessoas para participarem e tomarem conta do espaço-sede da FNH finalizando suas mensagens nas redes sociais com a frase “cada louco é um exército”. Sua atitude buscava incitar a categoria artística para tomarem conta do seu espaço no que seria esse verdadeiro campo de batalha cultural.

Essas batalhas diárias, inclusive, são travadas por coletivos, por grupos que se identificam como uma unidade (mesmo sendo plurais em suas diversas expressões). Eles desenvolvem o que Eagleton definiu como “cultura de vida”, que pode levar a uma postura política, um engajamento coletivo, no caso do Salão de Humor: a cultura de vida de quem faz humor gráfico. O Piauí possui essa cultura de vida de artistas do humor, ou buscou estimular que ela fosse criada durante os 30 anos realizando o Salão de Humor do Piauí. O governo do Piauí, instituiu, bem ou mal, essa cultura de vida como uma representação identitária do nosso Estado. O descompasso do Salão de Humor com o Estado e com parte do seu público nos últimos anos e o próprio abandono da Fundação Nacional de Humor sugere, entretanto, que esse tipo específico de cultura de vida não foi consolidado do Piauí, que esse coletivo não se enxergava como unidade participativa, o que é exatamente a crítica que Sônia Terra nos fez.

Nesse ponto, é bom lembrarmos outro elemento colocado no capítulo inicial de nosso trabalho: a diferença entre “cultura” e “Cultura”. Eagleton nos disse que os valores da Cultura “não são aqueles de qualquer forma de vida em particular, mas simplesmente os da vida humana como tal [...] os valores da Cultura são universais e não abstratos” (2011, p. 82). A “Cultura” possui um sentido romântico, de eternidade, do espírito humano, enquanto que a “cultura” é muito mais voltada para segmentos como os constituídos pelas várias “culturas de vida” que participam da construção da identidade de uma nação ou de um Estado, como o Piauí. Seria como dizer, em nosso caso, que a arte gráfica e o humor são “culturas” de vida que foram trabalhadas e aceitas institucionalmente, no interior de uma “Cultura” maior, mais universal e mais representativa do espírito humano que é elaborada a partir dessas unidades nacionais ou estaduais.

É importante dizer que não existe ordem de grandeza separando essas duas formas de cultura. A “Cultura” não é maior que a “cultura”. Tomamos emprestado esse conceito de Eagleton com a convicção de que não existe uma cultura melhor que outra. Para darmos um exemplo prático, peguemos o humor gráfico do Piauí e a ideia de civilização do couro aqui construída. Compreendemos que a cultura das artes gráficas no Piauí, pelo que estudamos ao longo dos capítulos 03 e 04, não possuem significação da mesma forma ou importância, institucionalmente falando, se comparada à valorização que a cultura da civilização do couro possui em nosso estado. O aboio, por exemplo, seria muito mais próximo da “Cultura” do Piauí do que a “cultura” do desenho de humor. Apesar do Salão de Humor compor a identidade piauiense, ele não tem representatividade em um sentido de espírito humano universal. Existe uma diferença de grandeza aqui, mas ela não diz respeito à qualidade de uma expressão em detrimento de outra. A diferença se constitui na força da construção do discurso

representacional de uma cultura em comparação com a outra, ou seja: existe um discurso histórico, político e literário, que retrata o Piauí mais na sua figura rural e arcaica do que um Piauí urbano e do humor gráfico. Nesse sentido, existe um forte discurso de espírito universal piauiense arraigado no imaginário rural, uma Cultura do couro, e existe uma cultura de vida, de segmento urbano que é mais um elemento que compõe nossa piauiensidade. Não estamos dizendo, entretanto, que a “Cultura” do Piauí é elaborada, unicamente, pelo conceito do “couro”, assim como o humor gráfico não é, unicamente, a “cultura” do Piauí, mas afirmamos que o sentimento em torno da civilização do couro constitui sim uma “Cultura” local, nos termos propostos por Eagleton.

Podemos dizer que essa “Cultura” do Piauí é minada pelo multiculturalismo local, sendo uma delas a “cultura” plural-urbana que o Salão de Humor oferece, enquanto que a civilização do couro, do sertão bucólico, dos interiores, é muito mais próximo de um sentimento regional, nacional ou mesmo universal da condição do espírito humano.

Essa concepção específica de identidade piauiense ser muito mais arraigada à imagem da condição rural da sua população, reforçado pelo discurso dos intelectuais da Academia Piauiense de Letras (como vimos em capítulos anteriores), pode intensificar a condição do abandono das artes gráficas no Piauí, porque acaba existindo certa valorização de determinadas políticas públicas culturais em detrimento das outras expressões que menos significariam o Estado. Isso pode ser facilmente exemplificado: em 2014, mesmo com todas as dificuldades administrativas que o Governo Estadual passou⁴⁹, o Encontro Nacional de Folguedos aconteceu fora do Parque Potycabana (realizado de 1997 a 2008) ou da Vila Olímpica do Albertão (de 2009 a 2013), indo para um espaço de pouca estrutura, próximo a uma das entradas da capital, Teresina. Ainda que a Fundação Quixote enfrentasse dificuldades em 2014, ficando inadimplente com sua prestação de contas, tendo de fazer convênio com o Estado a partir de uma instituição parceira (a Associação Valenciana) além de ter de sair da Praça Pedro II, realizando o evento na Universidade Federal do Piauí, mesmo assim, o SALIPI aconteceu. Mas o Salão de Humor, em sendo, de fato, uma política pública cultural necessária para o Governo do Estado deveria ter acontecido em 2014, coisa que não ocorreu. Claro que os motivos que levaram o Salão a não ocorrer são inúmeros (e foram apresentados nos últimos capítulos), mas o Salão é uma criação do Governo do Estado (em 1982) e é quase que integralmente financiado por ele, só veio ser realizado por uma instituição privada a partir

⁴⁹ Saída de Wilson Martins, então governador, para concorrer a cargo no Senado, deixando a administração do Estado para o vice Zé Filho, que lançou-se candidato à reeleição. O ano de 2014 terminou com salários dos funcionários públicos atrasados e dívidas em vários setores e órgãos, como a Agespisa.

de 1997, mesmo assim, o governo foi incapaz de procurar realiza-lo em 2014. Não houve maior esforço da administração pública em realizar um evento que foi construído e entendido como parte da identidade local, indispensável para nossa identificação cultural. Consideramos que, se o Salão fosse, uma política pública cultural prioritária para o estado do Piauí, medidas deveriam ter sido tomadas no que diz respeito à garantia para que o evento ocorresse, mesmo que minimamente, com ou sem parceria com a FNH.

A falta de um Salão de Humor do Piauí em 2014 é simbólica, um retrato que deve ser observado com cuidado pelos gestores e produtores culturais, além dos próprios artistas. Contudo, para nos aprofundarmos nesta etapa final do trabalho, é necessária a apresentação de novas perspectivas de autores ainda não abordados aqui nos capítulos anteriores. O livro “Política Cultural e Economia da Cultura”, de José Carlos Durand, oferece-nos algumas informações que ajudarão a traçar essas últimas linhas, já que reforçam o sentido do que foi trabalhado ao longo de todo este estudo. Ele diz que na pasta da gestão cultural:

[...] não pode ser admitida aquela tão comum postura individual de rejeição ético-ideológica do dinheiro e da economia, bem como a dificuldade daí derivada em entender que arte e cultura dependem de sustentação econômica e institucional como qualquer outra atividade humana. Ou seja, há muita gente [...] que revela raro talento e vasto conhecimento ao navegar pelos meandros da arte e captar significados invisíveis ao olhar comum, mas que se infantiliza, emudece ou se torna agressiva quando o tema é política e gestão cultural. Isso ocorre porque essas pessoas partilham da visão idílica segundo a qual a presença da burocracia e do dinheiro na esfera cultural é por definição nefasta, independentemente da análise (DURAND, 2013, p. 24).

A afirmação de Durand parece uma análise da situação local e reverbera na fala de Sônia Terra, citada nos capítulos anteriores. O Salão de Humor, sob o comando de Albert Piauhy, tinha problemas com a burocracia do Estado, assim como teve a Fundação Quixote para se adaptar ao SISCON, segundo a fala do Kássio Gomes, seu presidente. Quando o autor fala da necessidade econômica e institucional da cultura como em qualquer outra atividade humana, ele reforça o que defendemos sobre a obrigatoriedade da cultura como pauta política e, conseqüentemente, como direito do povo.

Durand também questiona as pessoas, artistas ou consumidores, que “romantizam a obra de arte” como algo que não pode ter interferência do mercado, como se o dinheiro pudesse macular a verdadeira “arte”, pura por excelência. Quanto a isso, apesar de, também considerarmos um erro, não vem ao caso quando comparamos ao Salão de Humor, que sempre necessitou de recursos públicos, não considerando má a influência do mercado à

produção do evento ou da profissão de cartunista. O cartunista é um profissional do mercado, principalmente ligado à imprensa escrita. O humor que ele faz, normalmente, é contratado por uma empresa, mesmo humor que é enviado para concorrer nos salões por todo o mundo, além disso, os grandes salões do Brasil oferecem premiação em dinheiro. Concluimos que cartunistas, ou os organizadores dos salões, não considerem nefasta a presença do dinheiro na esfera cultural, entretanto, concordamos que o serviço contratado pode sim influenciar na qualidade ou mensagem de algo dito em uma charge/cartum.

Considerando a relação entre política e mercado, podemos citar aqui Eric Hobsbawm, para quem a política é a única forma ou mecanismo óbvio de redistribuição de cultura que pode garantir que ela não seja viabilizada por critérios de mercado, afinal “o mercado, em princípio decide apenas o que dá e o que não dá dinheiro, não o que se deve ou não vender” (2013, p. 65). Por isso, além da política e do mercado, há ainda um terceiro elemento que Eric Hobsbawm chama de “mecanismo moral”, “tanto no sentido negativo daquilo que define e desencoraja o inadmissível, com no sentido positivo de impor o desejável” (2013, p.65). Logo, existe um fator moral que determina o que deve ou não ser feito tanto em nível político como econômico. Nesse ponto, podemos afirmar que o Salão de Humor do Piauí não representa um sucesso em níveis econômicos para o Estado do Piauí (não negamos, entretanto, que ele possa vir a ser), ou seja, o Salão é um investimento que não busca o retorno financeiro. Para além dessa questão, o que cabe a nós perguntar é se o Estado deseja colocar o Salão de Humor em pauta, moralmente falando, a exemplo do que houve em 2014, ou melhor, do que “não houve”, já que o Salão de Humor não aconteceu naquele ano tanto por inércia da Fundação Nacional de Humor quanto do próprio governo do Estado.

Voltando a José Carlos Durand e a relação entre política e mercado, o autor divide em três os tipos de cultura: a cultura erudita, a cultura popular e a indústria cultural, e diz que o Estado precisa determinar linha clara de ação, financiamento, fomento, regulação, ou ainda o que merece ficar como está, sem necessidades de estímulo (2013, p. 35) dentro desses três tipos de cultura. Entretanto, ele afirma que sempre coube ao Estado, ao longo da história, abrigar e proteger a cultura erudita, sobretudo aquela que não sobrevive ao mercado (2013, p. 33), não que a cultura erudita seja mais importante que as outras, mas é como se sempre tivesse existido uma obrigação do Estado em incentivar a produção da arte erudita ou tentar torna-la acessível às massas, um dever moral de incentivá-las, para utilizarmos o termo de Hobsbawm. A cerca disso, no livro “Tempos Fraturados”, Eric Hobsbawm fala com preocupação sobre a ausência de consumo de música clássica:

É verdade que, reconhecidamente, com o tempo toda arte viva produz suas obras clássicas, ou seus artistas clássicos [...] Mas a situação fica séria quando um estilo ou gênero se esgota, ou perde contato com o público mais amplo, e tudo que resta é um repertório morto de clássicos, ou uma vanguarda alienada de massas. Desde a Primeira Guerra Mundial tem sido essa a situação da música clássica ocidental, e desde os anos 1960 a do jazz. A tentativa de reviver ambos por meio de voos que revolucionam a tradição fracassou. O público admite ser provocado, mas não convertido (HOBSBAWM, 2013, p. 59).

O que essa citação sobre música clássica e jazz tem a ver com o Salão de Humor? A princípio nada, mas ela se justifica porque demonstra como uma arte revela-se perdida no meio da população, sem encontrar seu público, morta, e mesmo com o público sendo provocado por essas músicas (como na realização de Festivais), ele não é convertido. A citação dialoga com o que Durand fala, da necessidade do Estado de apresentar essa arte que julga moralmente necessária a um público maior. O Estado, estimulado por questões morais, julga necessário incentivar determinado tipo de arte que não tem expressividade diante da concorrência do mercado, julga que a população precisa conhecer, por exemplo, música clássica e jazz, e isso justificaria por quê, em todo o Brasil, existem orquestras financiadas pelo poder público, como a Orquestra Sinfônica de Teresina, ou eventos como o Festival de Inverno de Pedro II, onde parte fundamental da programação é repleta de “todo esse jazz”⁵⁰.

O ponto principal aqui é como esse exemplo dialoga com o Salão. O humor gráfico produzido nos salões anda longe de ser uma arte erudita, muito pelo contrário, ele busca exatamente um diálogo simples e direto com as massas, principalmente quando tomamos o evento do Piauí, que expõe seus desenhos nas praças públicas. O humor gráfico é popular. Ele pode até ser produzido por uma elite intelectual, mas a natureza da sua expressão é atingir as massas, inclusive a iletrada. A interface aqui entre a necessidade política de se realizar um evento de cultura erudita com a necessidade cada vez maior do poder público realizar eventos de humor diz respeito ao que Walter Benjamin chamou de “era da reprodutibilidade técnica”, o que Eric Hobsbawm afirma ter sentenciado as artes plásticas a uma crise sem precedentes:

O que caracteriza as artes em nosso século é sua dependência com a revolução tecnológica, única do ponto de vista histórico, e sua transformação por ela, em particular no tocante às tecnologias de comunicação e reprodução [...] As velhas artes visuais, como a pintura e a escultura, até recentemente continuavam sendo puro trabalho manual; não tomaram parte na industrialização – e vem daí, a propósito, a crise em que hoje se encontram (HOBSBAWM, 2013, p. 27 – 28).

⁵⁰ Trocadilho com “*All that Jazz*”, famoso musical da Broadway.

O que fica claro para nós é que com a era das novas tecnologias que facilitam a reprodutibilidade, com o advento da fotografia que colocou a pintura mergulhada numa crise desesperada precisando se reinventar e fugir de um aspecto figurativo (HOBSBAWM, 2013, p. 35), o desenho de humor também passa por uma crise. Quando a imprensa foi criada, o desenho e a ilustração eram recorrentes ou quase fundamentais nos jornais. Com o desenvolvimento dessa indústria e das técnicas de fotografia, a imagem fotográfica foi cada vez mais ocupando os espaços que antes eram dos cartunistas. Com o advento da edição e imagem digital, o desenho tornou-se cada vez mais obsoleto, ao ponto de que, no Piauí, você tem um ou dois cartunistas para cada canal da imprensa jornalística, quando muito.

Durante o final da década de 1960 e 1970 o jornal humorístico “O Pasquim” marcou história na imprensa brasileira, mas nos anos 2000, seu editor, Ziraldo, tentou reeditá-lo, chamando-o de “O Pasquim 21”. Em entrevista à revista “Revestrés”, Ziraldo falou sobre a dificuldade em se editar uma revista ou jornal de humor nos últimos anos:

Eu tentei fazer duas edições de protesto depois [d’O Pasquim] e quebrei minha cara completamente. Em 2002 tentei fazer O Pasquim 21, contra a vontade do Jaguar e do Millor, que achavam que a gente deveria imortalizar aquela ideia do Pasquim original. Mas eu achei que cabia no espaço ainda uma publicação de protesto. Acontece que a juventude brasileira estava voltada para outros tipos de interesses. O Pasquim 21 foi uma saída que eu achei para substituir a Bundas, uma revista feita em 1999 para protestar contra essa coisa leviana da imprensa brasileira [...] Faço uma revista chamada Bundas, o povo pensa que é de sacanagem e ela é política! Decidi fazer um jornal político, e aí veio O Pasquim 21. Mas não aconteceu nada com ele também, em termos de venda, repercussão [...] Então, eu tive dois editoriais e dois fracassos financeiros e econômicos profundos. Até hoje pago dívidas de O Pasquim 21 e das Bundas. Mas essa é minha história (ZIRALDO apud SENA, 2014, p. 15 – 16).

Ora! Quando uma pessoa com um histórico significativo na área de humor como Ziraldo⁵¹ lança um novo periódico com um nome reverenciado como “Pasquim” e mesmo com todas essas prerrogativas a publicação não atrai investidores ou leitores que lhe sustente, algo está muito errado com o mercado de humor gráfico no Brasil. O que quero dizer é que essa arte, assim como o jazz ou a música clássica, não é tão popular e precisa ser “espetacularizado”, como acontece nesses festivais de música. O acesso público em grande escala a este tipo de exposição, como são esses festivais de músicas e o próprio Salão de

⁵¹ Ziraldo é, depois de Mauricio de Sousa (autor de Turma da Mônica), o mais bem sucedido cartunista do Brasil, criador de obras como O Menino Maluquinho e A Turma do Pererê.

Humor do Piauí, oferece oportunidade para que o público transeunte, a massa que normalmente não consome mais este tipo de informação, cria um contato com essas artes que estão praticamente fora do mercado. Durante esses eventos, o público é provocado a consumir humor gráfico, assim como é provocado pelo jazz ou pela música clássica. Entretanto, os espetáculos públicos são apenas uma etapa de um processo de conversão, de reeducação de um público que pode vir a se tornar consumidor frequente deste tipo de arte.

José Carlos Durand diz ainda que a realização de grandes espetáculos é um *marketing cultural* crescente, que exige elevadas somas para se continuar levando o grande público ao evento, pois o público vai continuar sempre querendo um evento, no mínimo, da mesma magnitude (2013, p. 26 – 27). É como Sônia Terra confirma em nossa entrevista: o Salão é “um evento internacional, de uma dimensão que não se pode recuar” (apud AURÉLIO, 2014). Para José Carlos Durand esse público só si tornará apreciador regular se for educado artisticamente (2013, p. 27). O Salão de Humor do Piauí foi um evento relativamente espetacularizado, apesar de gratuito, e não há outras ações que articulem o Salão com a apreciação e consumo do humor gráfico⁵². Assim, podemos afirmar que o Salão de Humor é um “evento” em toda a amplitude da palavra: que passa uma ação isolada, como demonstra a fala da Sônia Terra sobre a ausência de políticas públicas na área das artes plásticas, por isso é difícil considera-lo, e de fato não o consideramos, como uma ação integrada de uma política pública cultural.

Eric Hobsbawm escreveu acerca dos grandes festivais que acontecem pelo mundo. Ele trabalhou, em especial, os festivais de música, com os quais poderíamos traçar um paralelo com o Festival de Inverno de Pedro II, entretanto, é possível, com pouco esforço, dialogar seus exemplos com o Salão de Humor do Piauí. Para Hobsbawm, os grandes festivais modernos não incluem metrópoles, pois na verdade, eles florescem em cidades de médio e pequeno porte (2013, p. 56), como Pedro II (Festival de Inverno de Pedro II), Paraty (FLIP) ou Piracicaba (Salão de Humor). Os festivais em médias ou pequenas cidades exigem um senso de interesse comum, um espírito comunal (HOBSBAWM, 2013, p. 56) e “buscam um patriotismo local” (HOBSBAWM, 2013, p. 58).

Quanto a esses pontos é impossível não pensar no 30º Salão de Humor do Piauí, em sua ida para Parnaíba. Considerando o que diz Eric Hobsbawm, Albert Piauhy acertou em mudar o evento de local, pois Teresina tornou-se uma cidade muito urbana, longe daquilo que

⁵² Com exceção do projeto Humor na Escola, projeto que levava exposições e oficinas de humor para as escolas em parceria da FNH com a SEDUC, mas que não vingou, não foi duradouro, no máximo pode ser considerada uma política momentânea de governo e não de Estado.

o autor entende por um sentimento comunal. Parnaíba é muito mais próximo de uma perspectiva que se apresenta em Piracicaba, uma cidade de médio porte, como se configuram os grandes festivais dos dias de hoje, segundo o próprio Eric Hobsbawm. E quanto ao “patriotismo local”? Se fossemos realmente considerar essa característica e regionalizá-la, é como dizer que Pedro II vende o frio do seu inverno durante seu festival. Pedro II construiu uma identidade: é a cidade mais fria do estado, “a suíça piauiense”, diz os anúncios que vendem o festival de música de Pedro II. Com relação ao humor, nem Teresina, nem Parnaíba destacam-se nesta característica, não buscam essa identidade. Apesar de Teresina ser chamada de “capital do humor” durante os dias de realização do Salão de Humor do Piauí, se formos considerar a cidade que mais busca uma identificação direta com o humor no Piauí, seria Piripiri, berço dos mais populares humoristas atuais do estado: João Cláudio Moreno, Amauri Jucá e Dirceu Andrade. Não sugerimos que o evento vá para aquela cidade, estamos apenas considerando as opiniões de Eric Hobsbawm acerca de grandes festivais contemporâneos: eles acontecem em pequenas cidades que possam criar um espírito de interesse comum em torno de um assunto ou de uma ação (como um evento) e que possuem forte patriotismo (ou identificação) local com o tema.

Eric Hobsbawm ainda diz que os festivais tornaram-se sólidos componentes do complexo da indústria do entretenimento para o turismo-cultural e que “como a ópera, os festivais, em particular os onerosos, dificilmente seriam viáveis sem subsídios públicos ou privados” (2013, p. 55), assim como o Salão de Humor do Piauí também seria inviável. Além disso, com sua realização na cidade litorânea de Parnaíba, houve participação mais presente da Secretaria de Turismo, o evento parecia mais daquela pasta do que da cultura, propriamente dita. A nova natureza turística do evento fica clara quando Albert Piauhy aponta para o cartunista Orlando Pedroso que Parnaíba é uma cidade histórica, de belezas naturais (o Delta, a Lagoa do Portinho e praias), quando afirma que são mais de trinta cidades do Piauí, Ceará e Maranhão em seu entorno e que possui uma boa rede hoteleira (PIAUHY apud PEDROSO, 2013B).

Parnaíba é um grande centro turístico do Piauí, as praias do litoral piauiense são destino de grande parte da população piauiense e mesmo de outros estados. São apenas 60 km de mar e o Delta. Como citamos antes, no folder do 30º Salão de Humor do Piauí, que ocorreu naquela cidade, há a frase: “queremos imprimir, a ferro e a fogo, a marca do turismo cultural na agenda daqueles que acreditam que somente contemplar a natureza é tudo” (FNH, 2013). O que a FNH coloca (e, muito provavelmente, o próprio Albert Piauhy, já que o texto não está

assinado, mas os termos utilizados encontram eco em sua fala) é a falta de opções culturais na mais importante cidade turística do Estado⁵³.

Novamente, Albert parece estar certo, considerando a posição de Eric Hobsbawm, em ligar o Salão de Humor tanto a uma cidade mais próxima de um sentimento comunal quanto de lidar com o evento numa perspectiva mais próxima do turismo-cultural. Hobsbawm diz que para esses tipos de eventos “é preciso encontrar uma fórmula para juntar as minorias espalhadas pelo mundo e formar massas financeiramente solventes. Na era da globalização, essa fórmula é o festival” (2013, p. 61 – 62). O autor acredita que uma das saídas para essas artes em crise, como a música clássica, seja a realização de grandes festivais, capazes de aglutinar público consumidor espalhado em grandes regiões, constituindo uma massa de gente mais significativa. Isso está muito ligado ao turismo-cultural e também pode ser aplicado à experiência de uma arte em crise, como o humor gráfico e o próprio Salão de Humor do Piauí.

Outro ponto levantado por Eric Hobsbawm é sua afirmação da necessidade de subsídios públicos para a cultura (2013, p. 55). Como vimos anteriormente, no Brasil, essa é uma das prioridades da política pública de cultura nacional e estadual desde meados da década de 1990 através das leis de incentivos fiscais. Curiosamente, em 2008, foi divulgada uma lista (FUNDAC, 2009) de aprovados no Sistema de Incentivo Estadual à Cultura – SIEC para recursos do fundo com valor de R\$ 1.750.000,00, distribuídos por área da seguinte forma:

- 1) Música (20%);
- 2) Artes Cênicas - teatro, dança, circo, ópera e performance (20%);
- 3) Literatura (20%)
- 4) Fotografia, Cinema e Vídeo (10%);
- 5) Folclore e Artesanato (10%);
- 6) Pesquisa e Documentação (5%);
- 7) Artes Plásticas e Artes Gráficas (5%);
- 8) Patrimônio Histórico, Artístico e Ambiental (5%).

Os números são claros: em nível de investimento financeiro, as artes plásticas contavam com, pelo menos, 4 vezes menos investimento previsto que as áreas com mais recursos, como a literatura, o que reforça nossa hipótese de que existe uma sistemática política de prioridades que termina por privilegiar determinados segmentos em detrimento de

⁵³ O Piauí possui outras rotas turísticas, como aquelas voltadas para cidades do meio e do sul do estado, focadas na visita a sítios arqueológicos como as Sete Cidades e a Serra da Capivara. Infelizmente, a discussão das políticas públicas para o turismo-cultural não cabem aqui.

outros, trabalhada ao longo dos capítulos 2 e 4, principalmente. Afinal de contas, que outro motivo explicaria que as áreas de pesquisa, documentação, artes plásticas, artes gráficas, patrimônio histórico, artístico e ambiental, todas elas juntas, representam apenas 15% do valor total da Lei, e ainda receberiam 25% menos recursos que qualquer uma das 3 áreas mais valorizadas? Será que o engajamento e organização dos literatos ou músicos justificam tanta prioridade em comparação a áreas não menos importantes? Como fica estabelecido, de fato, em valores numéricos, a democratização de acesso a recursos públicos quando apenas 3 segmentos (música, artes cênicas e literatura) reservam 60% de todo o discurso disponível da principal ferramenta de incentivo à cultura do governo do estado, sendo que os outros 40% ficam destinados a outros 5?

Entretanto, estes dados são apenas um retrato da diferença matemática na importância dos segmentos, o que nos é caro é que, nesta lista divulgada em abril de 2009 sobre o edital do SIEC de 2008, que traz 81 projetos aprovados, nenhum deles é o Salão de Humor do Piauí. Se por um lado existe pouco recurso destinado para as artes gráficas no Piauí, por outro não existiu um projeto da FNH aprovado neste edital do governo do Estado. Consta no relatório da FUNDAC que 109 projetos foram enviados para o SIEC naquele ano, mas não informa se o projeto do Salão de Humor foi um deles, ou seja, não temos a informação se a FNH realmente concorreu a este edital, além disso, não saberíamos julgar o que seria pior: ou a ausência da FNH no edital do SIEC ou a não aprovação nele de um projeto como o Salão de Humor do Piauí.

A ausência da FNH no edital de 2008 pode representar duas coisas: ou o desinteresse da FNH em concorrer nesse processo de seleção pública, ou a desorganização da FNH que teria ou lhe impedido de concorrer ou lhe impossibilitado de ser selecionado. Em ambos os casos, trata-se de algo preocupante, afinal de contas, tanto para o então governador Wellington Dias quanto para a presidente da FUNDAC, Sônia Terra, o SIEC era o que **verdadeiramente** poderia viabilizar o incentivo à produção artística e cultural do Piauí, conforme consta em cartilha de divulgação do novo SIEC, de 2004 (já citado anteriormente).

Esse edital de 2008 foi de recursos do fundo, ou seja, com recursos “garantidos” pelo Governo do Estado, com o pagamento de cada projeto sendo efetuado em três parcelas, o que levou todo o processo de patrocínio a se estender durante anos, sendo concluído apenas na gestão da FUNDAC de Bid Lima, como trabalhamos ainda no capítulo 2, no tópico sobre a lei de incentivo estadual à cultura. Entretanto, em 2013, a FNH teve um projeto de quase R\$1 milhão aprovado no SIEC, para a categoria mecenato. Tive acesso a um “certificado de habilitação”, assinado pela presidente da FUNDAC e do Conselho deliberativo do SIEC, Bid

Lima (ou melhor, por Marlenildes Lima da Silva), no dia 08 de agosto daquele ano, aprovando o recurso de R\$ 944.917,89 para a realização do 30º Salão Internacional de Humor. Como tratava-se da categoria mecenato, mas não apenas por isso, a FNH não conseguiu captar recursos na grandeza desse volume: o certificado tinha um prazo de validade, de 08 de agosto de 2013 até 31 de dezembro daquele ano, sendo que o evento aconteceu de 13 a 17 de novembro, o que significa apenas 3 meses de prazo para tentar arrecadar a verba pela iniciativa privada⁵⁴. Lembramo-nos do que disse Klevisson Viana ainda no capítulo 2 sobre esse tipo de lei, da dificuldade que é convencer a iniciativa privada de apoiar um evento como esses, como é demorada a espera, como é frustrante saber que a grande maioria dos projetos aprovados em leis de mecenato é pura fachada, pois o governo aprova incentivo fiscal de quase R\$1 milhão para o Salão de Humor do Piauí: ótimo! Mas a verdade é que sequer uma mínima fração disso é captado. E não se trata de um problema da FNH, acontece no SIEC⁵⁵ como também em outras leis de incentivo pelo Brasil! Os grandes volumes de financiamento das empresas só aparecem quando está no jogo o nome de artistas consagrados ou projetos de renome popular que lhes trará retorno garantido através do *marketing* cultural.

O ponto é, se o percentual de renúncia fiscal é de 100%, como no caso do SIEC nesse recurso de quase R\$1 milhão aprovado em 2013, isso significaria que todo esse recurso sairia do bolso público, de dinheiro que o Estado deixaria de captar através dos impostos que as empresas pagariam. Ou seja, como disse Klevisson Viana, é muito mais lógico que o próprio Estado garanta o dinheiro diretamente através de um Fundo e decida o que deve ou não apoiar através de um edital de seleção. Se o Salão de Humor do Piauí é uma opção válida para investir recursos públicos da ordem de quase R\$ 1 milhão, como deixa claro o “certificado de habilitação” emitido pelo SIEC, é necessário que o Estado disponibilize esse recurso e não deixe para a iniciativa privada a decisão de onde investir o dinheiro público. Da forma como está, as leis de incentivo fiscal servem principalmente para fortalecer o discurso público que diz que o Estado aprovou recurso de quase R\$1 milhão de reais para determinado evento, quando, na verdade, não existe nenhum dinheiro realmente garantido, ou seja, serve mais como *marketing* político do que como ferramenta de estímulo à criação artística.

⁵⁴ Sabemos que o 30ª Salão Internacional de Humor do Piauí conseguiu patrocínio da prefeitura de Parnaíba e do Governo do Estado (totalizando R\$235mil). Além disso, sabemos também, através das peças publicitárias como folders e cartazes, que o evento captou na Petrobras, Caixa Econômica Federal e Armazém Paraíba, recursos que devem ter sido repassadas através do SIEC, entretanto, não temos conhecimento dos valores.

⁵⁵ Como vimos no tópico 2.2.4, no ano de 2007, de 64 projetos aprovados no SIEC, na modalidade Mecenato, apenas 2 foram viabilizados, aproximadamente, 3%.

José Carlos Durand ainda questiona a administração da cultura no Brasil, diz que não se sabe, pois não existe uma pesquisa elaborada, em quantas prefeituras no país existem secretarias de cultura, mas não é que o simples fato de uma secretaria existir signifique melhor eficiência, a questão é que a ausência desses dados revela o nível de desarticulação nacional em torno da elaboração de uma política pública cultural mais efetiva (2013, p. 25). Inevitável pensar na situação do Piauí! Quantas prefeituras aqui possuem uma secretaria específica para a cultura? Não se sabe. A capital, Teresina, não possui. Isso remete àquela situação defendida pro Aluísio Magalhães, que era contra a transformação de uma secretaria de cultura do Ministério de Educação no Ministério da Cultura, que já trabalhamos anteriormente. Afinal, questionava Aluísio Magalhães, de que adiantaria um MinC fraco? Seria preferível uma secretaria de cultura atuante dentro de um ministério forte como o da Educação. Da mesma forma, os administradores do Piauí parecem preferir manter a cultura dentro de uma Secretaria de Educação ou mista, como a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo (que existiu de 1983 a 1991). O objetivo parece ser o mesmo de Aluísio Magalhães, ou seja, garantir o mínimo de recursos para a cultura dentro de um órgão mais forte, ou para juntar recursos de pequenas pastas da administração pública para tentar gerir algo com recurso mais significativo.

A questão é que muitos artistas, inclusive em assembleias junto ao Conselho de Cultura do Piauí, assinaram cartas onde defendem a criação de uma secretaria específica para a cultura (como já vimos anteriormente). O próprio plano de governo elaborado pela secretaria de cultura do Partido dos Trabalhadores, dirigido por Sônia Terra, colocou como primeira prioridade a criação de uma Secretaria de Cultura, mas a própria Sônia Terra declarou em entrevista que, de fato, importa mais a garantia de recursos para a pasta da cultura, mesmo que continue sendo destinada apenas para a FUNDAC, do que a instituição de uma máquina mal azeitada e descapitalizada. Não adianta criar uma secretaria se o valor repassado para a “função cultura” no Piauí continuar na margem dos 0,19%, como vimos no capítulo 02. Se o valor continuar tão baixo, a FUNDAC ou uma provável futura Secretaria de Cultura não poderá confirmar repasses significativos para o Salão de Humor ou SALIPI, por exemplo, e continuará refém de emendas parlamentares, dotações orçamentárias de outras secretarias e leis de incentivo à cultura que prometem recursos, mas que não os garante como bem lembrou Sônia Terra em entrevista: a ausência dos recursos garantidos por lei (o SIEC) como o maior dos problemas que passou durante oito anos à frente da FUNDAC (TERRA apud AURÉLIO, 2014).

José Carlos Durand disse também que parte do problema da gestão da cultura no Brasil envolve a administração do setor por “medalhões” (artistas reconhecidos) que sigam apenas suas preferências pessoais ou, pior ainda, políticos obrigados a ocuparem o cargo “porque nenhum partido tenha se interessado por uma área tão pouco atrativa na partilha do orçamento e dos cargos politicamente compensadores” (2013, p. 26). Ele não cita, mas quando fala de “medalhões” nosso pensamento vai automaticamente para a figura do cantor Gilberto Gil à frente do MinC no primeiro governo Lula (2003-2006). O autor acrescenta:

Experiências tem mostrado que dirigentes escolhidos pelo critério da consagração cultural costumam chegar idosos demais aos postos decisórios. Além de – não raro – não estarem acostumados a trabalhar em equipe, nem a suportar processos de negociação, geralmente usam do posto executivo para realizar antigos caprichos e projetos pessoais. Estes acabam se sobrepondo à prioridades reclamadas pela eficiência, pelo bom-senso e por uma objetividade não afetada pelo narcisismo. Quando não, tal tipo de dirigente cultural costuma precocemente “deixar de gostar” do poder e, quando menos se espera, ele já entregou a responsabilidade do cargo a um subordinado e retornou, solitário e feliz, a seus ensaios críticos, à preparação de seus dicionários, ou o que quer que seja. Em suma, a direção da área pública não deve ser concedida a alguém como honraria por desempenho intelectual e artístico, nem como reparação ético-política e muito menos como prêmio de consolação a quem não pôde ser contemplado com posto elevado em outra área de governo mais compatível com suas aptidões (DURAND, 2013, p. 40 – 41).

Esse também seria um problema para a cultura piauiense? Se procurarmos na história os nomes dos dirigentes da Fundação Cultural ou da Secretaria de (Educação) Cultura (Desporto e Turismo) ao longo dos anos, perceberemos que alguns nomes se destacam no meio cultural piauiense e poderiam ser considerados “medalhões”. O primeiro deles é o escritor A. Tito Filho, que, como já sabemos, tornou-se inclusive nome da lei municipal de incentivo à cultura em Teresina, foi secretário por duas vezes, de 15/05/1970 a 15/03/1971, sendo substituído por Wall Ferraz (que ficou no cargo de 15/03/1971 a 06/12/1973). No segundo momento, A Tito administrou de 26/12/1974 a meados de 1975, sendo substituído por Luis Gonzada Pires (que administrou de 1975 – 1979). Em ambos os casos, A Tito Filho ficou cerca de um ano, ou menos, frente à secretaria. Pouquíssimo tempo, o que corrobora com o que disse José Carlos Durand: quando menos se espera, esses artistas podem deixar o cargo. Curiosamente, os substitutos de A. Tito Filho passaram 3 ou quase 5 anos no cargo.

M. Paulo Nunes, outro intelectual que já esteve à frente da Academia Piauiense de Letras e do Conselho Estadual de Cultura por vários anos, um ensaísta e crítico literário, também já esteve à frente da Secretaria de Cultura e durou pouco tempo, de 21/05/1982 a

02/1983, sendo substituído por Jesualdo Cavalcante. Outra curiosidade é que os substitutos de A. Tito Filho e de M. Paulo Nunes, tanto Wall Ferraz quanto Jesualdo Cavacante, que não eram “artistas” tornaram-se políticos de referência no Piauí. O primeiro foi prefeito de Teresina por três vezes (de 1975 a 1979, de 1986 a 1989 e de 1993 a 1995), tendo não uma, mas duas estátuas lhe homenageando na avenida principal da cidade, a Frei Serafim. O segundo: foi eleito prefeito no sul do Piauí, em Corrente, no ano de 2012. Em ambos os casos, demonstra-se que a pasta da cultura pode ser ocupada por administradores que possam vir a construir carreira de sucesso como político em outros cargos executivos⁵⁶.

Ainda sobre essa questão, é de M. Paulo Nunes a frase “fui eventualmente secretário de cultura, tenho ainda esse pecado” (apud QUEIROZ, 2012, p.71), que denota, claramente um tom de reprovação com esse passado em sua vida, podendo confirmar que ele precocemente deixou de gostar do poder, utilizando aqui os termos de José Carlos Durand, afinal, ficou apenas nove meses à frente da Secretaria de Cultura.

Sônia Terra (à frente da FUNDAC de 2003 a 2010) foi cantora do grupo Coisa de Negro, mas hoje é muito mais uma participante do movimento negro e partidária filiada ao PT. Bid Lima (presidente da FUNDAC de 2010 a 2014) é atriz de destaque no cenário cultural do Piauí, entretanto seria cedo para afirmar se tratar de um “medalhão”. Pessoas como Cineas Santos (um dos criadores do SALIPI, professor e escritor já citado aqui antes) e Lázaro do Piauí (popular cantor de forró) já administraram a cultura em nível municipal, à frente da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, de Teresina. Acreditamos que em pesquisa mais aprofundada, outro nomes e exemplos surgirão.

A afirmação de José Carlos Durand nos coloca diante de um impasse: seria interessante fugir dos “medalhões” para a direção dos cargos executivos da cultura? Entendemos que seria preciso uma administração realizada por políticos, pois se trata, afinal, de um cargo político e é necessário um administrador que saiba lidar com esse meio, que conheça os caminhos, que saiba fazer a “pressão” necessária para que as ações aconteçam e os recursos surjam. Evidentemente, é preciso que esse político seja sensível às artes ou que componha um bom corpo de assessores para auxiliá-lo⁵⁷. Entretanto, esse não seria o

⁵⁶ É importante lembrar que de 1969 até 1973 a secretaria era de Educação e Cultura. Ou seja, a primeira gestão de A. Tito Filho, assim como a de Wall Ferraz, foi em uma secretaria de maiores recursos que a Secretaria de Cultura, que existiu de 1974 a 1983. Jesualdo Cavalcante, no caso, foi secretário de Cultura, Desporto e Turismo.

⁵⁷ A condição de “político” é inerente à profissão. Artistas, ou mesmo os “medalhões” podem assumir o cargo e o papel de “político”, pois trata-se de postura e de engajamento na máquina do Estado.

problema: a questão maior do impasse é que políticos normalmente não se sentem atraídos para a pasta da cultura porque ela não lhes oferece grandes recursos para tornar seu nome visível, o que dificultaria a ascensão de sua carreira política. Certamente, como afirma José Carlos Durand (2013, p. 26), alguns políticos são colocados à força na pasta da cultura, o que pode representar um problema ainda maior do que os “medalhões” administrando.

Outro problema recorrente na política cultural, segundo José Carlos Durand, é que é preciso perceber que bens culturais são diferentes dos bens econômicos em geral, mas nos lembra que é necessário analisar economicamente a cultura para geri-la melhor (2013, p. 46 – 47). Nesse ponto, lembramo-nos do exemplo do Salão Medplan de Humor. Vamos finalizar com esse exemplo: Se o governo do Estado forneceu R\$ 150 mil ao Salão de Humor do Piauí de 2013 e a prefeitura de Parnaíba ofereceu mais R\$ 85 mil, somam-se aí R\$ 235 mil gastos nestes últimos eventos, apenas com recursos públicos, e a FNH, mesmo em posse de um volume significativo como esse, não consegue, por exemplo, terminar de montar as exposições do Salão à tempo. Orlando Pedroso reclamou disso em entrevista. Exposições foram montadas ainda no segundo dia de evento, durante o 30º Salão de Humor do Piauí, e o pior: não existia exposição competitiva montada em nenhum local do evento. Vários convidados estavam lá, alguns chegaram semanas antes da abertura do Salão, e nenhum deles foi utilizado para compor a comissão de julgamento do evento porque, simplesmente, não havia uma exposição montada. Os cartunistas, como nos lembrou Orlando Pedroso e Luiz Solda, estavam no Salão para trabalhar, ministrar oficinas, e fizeram isso, mas também estavam para prestigiar e julgar uma exposição competitiva ou mostra temática do evento, o que não aconteceu!

O Centro Nacional de Documentação, Pesquisa e Divulgação do Humor Gráfico de Piracicaba - CEDHU, recebe um recurso anual da prefeitura, em 2014 foi de R\$ 400 mil, para gerir o Salão de Piracicaba e outras atividades do Centro. Aparentemente, é muito dinheiro público, quer dizer, é quase o dobro do recurso do Salão do Piauí naquele ano. Entretanto, o recurso público, mesmo implementado por instituições privadas como a FNH, é mal aplicado, é mal gerenciado. Se em 2014 o CEDHU teve R\$400mil de recursos públicos e o Salão de Humor, R\$235mil, o Salão Medplan de Humor custou menos de R\$30mil (JOTA A apud AURÉLIO, 2015).

A questão é que o Salão Medplan de Humor alcança grande nível de excelência com um investimento muito baixo. O poder público quer que o evento assista ao maior número de pessoas possíveis, que as pessoas gostem e aplaudam o evento e saibam que aquele evento foi organizado por um poder público que lhes representa, esse é o maior retorno que o *marketing*

cultural proporciona. Eventos como os salões de humor são de acesso público, ou seja, normalmente não cobram nada de quem o prestigia. Se for analisado por um prisma puramente matemático, eles dão prejuízo, ou seja, é preciso perceber que bens culturais são diferentes dos bens econômicos em geral, como afirmou José Carlos Durand. Quer dizer, o Estado ou uma instituição como a FNH, ao final de um evento como o Salão de Humor, não terão em caixa algum lucro ou pelo menos o retorno do valor investido na realização daquele evento⁵⁸. Em compensação, terão outro tipo de valor agregado que é muito difícil de ser avaliado economicamente: exatamente o *marketing*, a divulgação de uma marca empresarial ou da própria gestão política pública que realiza ou financia o evento. Aí está a diferença entre iniciativa privado e gestão pública. É aqui, onde instituições públicas (ou privadas de interesse público) precisam analisar melhor a cultura, economicamente falando, para poder geri-la com mais eficiência. É por isso que Jota A afirmou: “O investimento é baixo diante da grande repercussão do salão. É por isso que o Dr. Cerqueira Dantas, que é um empresário, aposta no salão Medplan. Se tivesse dando prejuízo já teria acabado. Agora tu imagina o que faríamos com R\$ 150 mil!” (JOTA A apud AURÉLIO, 2015).

O Salão Medplan de Humor atingiu um nível de prestígio que superou o Salão de Humor do Piauí e hoje aparece como um dos mais importantes do gênero no Brasil. Dr. José Cerqueira Dantas, diretor do Medplan, na introdução do catálogo do 6º Salão Medplan do Piauí, disse que as grandes referências para salões de humor no Brasil hoje são o de Piracicaba e o do Medplan (DANTAS, 2014, p. 3), como vimos no tópico 4.3. O Salão Medplan de Humor tornou-se “a” opção para muitos cartunistas que queriam continuar participando de um evento no Piauí, mas que, por causa de todo o desprestígio que o evento da FNH veio acumulando ao longo dos anos, sejam exposições que não são montadas, resultados que demoram meses para serem divulgados e premiações que passam anos para serem pagos, não queriam mais ter de concorrer ou participar do Salão de Humor do Piauí organizado pela FNH.

O pouco tato da FNH com os problemas políticos e de gestão, como o atrito entre ela e a prefeitura de Teresina na questão da exposição retirada do canteiro da Avenida Frei Serafim (abordado no tópico 4.2) e as dificuldades com prestação de contas, tanto com o governo quanto com os prestadores de serviço e premiados do evento, levaram a Fundação Nacional

⁵⁸ Eventualmente o Salão cobra alguma coisa, como ingresso para os shows de rock ou oficinas. Mas o valor cobrado é, normalmente, simbólico. A grande maioria dos alunos das oficinas assistem gratuitamente a partir de parcerias com escolas públicas. O evento sequer cobra pelo espaço de stands ou de barracas de comidas e bebidas.

de Humor, pouco a pouco, para a situação que ela se encontrava em 2014, de quase abandono, não fosse o esforço de pessoas como Kenard Krueel, que tentaram manter a instituição aberta e funcionando, apesar da precariedade do prédio sede, que estava com várias contas de água, luz e telefone atrasadas, além da urgente necessidade de uma reforma estruturante no prédio, que sequer tem banheiros funcionando adequadamente ou corrimão nas escadas.

Para o cartunista Jota A, a derrocada do Salão começou no instante em que a FNH foi criada e o Salão deixou de ser realizado diretamente pelo governo do Estado (apud AURÉLIO, 2015). Isso é curioso porque, se analisarmos as opiniões de Orlando Pedroso, Luiz Solda e Klevisson Viana, cartunistas de fora do Piauí, a ideia da criação da FNH é boa, necessária. Retirar o evento do governo parece, tanto para essas pessoas quanto para Albert Piauhy, a opção mais acertada para fugir de certos entraves que o poder público pode vir a gerar, como a falta de independência criativa: lembrar-se do caso dos túneis de exposição nas ruas e praças, que, segundo Albert Piauhy, só foi possível de executar quando o evento saiu de debaixo das asas da FUNDAC. Ainda assim, Jota A é defensor de que o Salão de Humor do Piauí deveria voltar a ser realizado pelo Governo do Estado, na tentativa de procurar reconquistar o prestígio que perdeu:

Olha só, assim como se fala muito bem do Salão Medplan de Humor, se fala muito mal do Salão de Humor do Piauí. Outra coisa: se eu ganhar o Salão de Humor do Piauí e os caras não me pagarem. E aí? Que é que tem? Não tem nada, pô! Vou jogar uma bomba no Albert? Não! Com o Salão organizado pelo Estado pelo menos a gente podia fazer uma passeata: “Olha aí! O Governo não me pagou! Esse Wilson, Wellington, Zé Filho⁵⁹!” Aí há toda uma repercussão, as pessoas se mobilizando. No caso da FNH não tem isso. Quer dizer, o cara pensa: não vou mais mandar desenho pro Salão do Piauí não. Vou mandar pra outros. Todo mês tem Salão internacional por aí (JOTA A apud AURÉLIO, 2015).

A fala do Jota A parece sugerir que a grande reclamação dos cartunistas é apenas a garantia do pagamento do prêmio, mas não é! Já falamos sobre isso no final do capítulo 4, do que faz o Salão Medplan ter se tornado um sucesso enquanto o Salão de Humor do Piauí caía em descrédito. Jota A acredita que o Salão de Humor do Piauí deve voltar a ser organizado pelo Estado, e por um motivo muito simples, que viemos trabalhando desde o capítulo um desta pesquisa: o significado que o Salão tem para o Piauí. Jota A disse:

⁵⁹ Todos os três são ex-governadores do Piauí: Wellington Dias (2003 – 2010, 2015 -), Wilson Martins (2010 – 2014), e Zé Filho (2014).

Se a FNH não tem condições de fazer o Salão, e o Salão é tão importante para o povo do Piauí, porque que o Estado não o pega de volta? Não sei se existe um contrato assinado entre a FNH e o Estado, deve ter alguma coisa, mas eu acho que o Salão é tão importante que a gente deveria ter um Salão de Humor do Piauí, senão feito pela FNH, feito pelo o Estado ou a prefeitura. Creio que não seria um dinheiro jogado fora. Seria um investimento, porque o Salão envolve muitas pessoas e a principal força do Salão é a criação de uma nova geração de artistas. Se você tem um espaço onde os cartunistas se encontram, colocam seus trabalhos, discutem o humor, a tendência é que novos cartunistas surjam, porque não existe um espaço como um Salão de Humor. É necessário esses eventos para que haja essa possibilidade da criação de novos artistas. Sem isso, dificilmente nós teremos a criação de uma nova geração de cartunistas (JOTA A apud AURÉLIO, 2015).

Não é apenas porque o Estado seria garantia maior de que os trabalhos premiados do Salão serão pagos. Não! O Estado precisa retomar o Salão porque ele é “tão importante para o povo do Piauí”, como Jota A acabou de nos falar, porque ele é necessário para o estímulo às novas gerações de cartunistas, porque o evento precisa se constituir como uma política pública de cultura permanente, concreta, que nos represente e signifique, “verdadeiramente”.

Este é o “tabuleiro de xadrez” que montamos. Daqui, podemos enxergar muitas das peças: os artistas, os produtores culturais, os gestores públicos da cultura, o governo do Estado, as instituições privadas de interesse público e a iniciativa privada. Elas parecem quase paradas, pesadas. Uma só se movimenta se empurrada pela outra. Os artistas e produtores culturais, assim como os peões na primeira jogada, andam apenas uma casa enquanto poderiam andar duas. O governo do Estado aguarda que os peões façam a “pressão” necessária para começar a se movimentar. As instituições privadas de interesse público são como “Torres”, movimentando-se ao redor do “Rei”. Os gestores públicos são como “rainhas”, correndo para todos os lados, protegendo o Estado. E a iniciativa privada, como “cavalos”, precavidos, andando pra frente ou para trás, em “L”, sempre buscando o lugar mais confortável.

Qual o futuro do Salão de Humor do Piauí? A resposta para essa pergunta não é simples. É como tentar prever o que o Governo do Estado precisa fazer para revitalizar suas ações políticas na cultura. Não se trata de um evento qualquer: é o Salão de Humor do Piauí, um dos mais importantes e prestigiados evento culturais do governo do Estado, um símbolo da cultura do Piauí. O que o Estado fará ou deixará de fazer com esta força tão significativa dirá muito sobre como o Governo enxerga e pratica suas ações culturais.

Como já abordamos antes, a boa política cultural é traçada a partir de um diagnóstico que permita a elaboração de planos e metas. A situação do humor gráfico, das artes plásticas

no Piauí, foi levantada no decorrer deste texto: falta representação para os artistas plásticos diante do poder pública, por causa disso, falta força para exigir, por exemplo, uma melhor galeria de arte, um museu de arte moderna ou recursos melhor distribuídos (ou que sejam, ao menos, assegurados) em um edital como o SIEC, o que significaria mais possibilidades de atuação em um cenário precário para o segmento. Por conta de pouca representação, falta organizar as demandas, falta uma escola de artes plásticas, faltam profissionais, falta engajamento de agentes e produtores para não deixar uma ideia como a FNH, ou seu Salão, morrer. Em 2014, Kenard Krueel se colocou à disposição da presidência daquela fundação e foi prontamente eleito porque não houve outro candidato.

Ao tempo que falta tanta coisa para um segmento como as artes gráficas, a Literatura também passa por suas dificuldades. A Fundação Quixote passa pelas mesmas dificuldades que a FNH: ambas realizam eventos de interesse público e todo ano passam pelo sufoco e pela dúvida, o pires na mão: “Será que esse ano o Estado dará recursos para o SALIPI? Para o Salão de Humor?”, afinal de contas, os eventos podem até estar incluídos no orçamento da FUNDAC, mas a própria FUNDAC não tem garantias do repasse de recursos do Estado. Todo mês, FNH e Quixote perguntam-se sobre como irão pagar as contas de água, luz, energia elétrica, ou mesmo funcionários e aluguel. Assim foi, durante muito tempo, a Academia Piauiense de Letras ou o Conselho Estadual de Cultura, sobrevivendo de pequenos subsídios do Estado ou emendas parlamentares.

O que falta para essas instituições privadas de interesse público não precisarem mais de subsídios públicos para existirem? Porque elas não são autossuficientes? Porque a Fundação Quixote precisa editar uma obra de direito público adotada por um exame de ingresso à universidade para sobreviver, vendendo pelos cursinhos e escolas? Porque a Fundação Quixote não cria uma linha editorial mais ousada e independente? Posso afirmar que é porque faltam leitores para o tipo de livros que a Fundação Quixote teria interesse de publicar, porque seria um investimento de alto risco e que a Fundação não teria como arcar. Eric Hobsbawm disse que “no ocidente, a escolha dos livros a serem estudados para as provas de escolas e universidades decide a sorte de escritores felizardos e dos catálogos de livros velhos de seus editores” (2013, p.15), o que confirma a intenção mercadológica da Fundação Quixote em publicar apenas livros pelos quais não pagarão pelos direitos autorais, pois são de domínio público, e que serão amplamente consumidos, pois fazem parte de um processo de seleção às escolas e universidades. Eric Hobsbawm disse também que “até mesmo boa parte da literatura, sobretudo os clássicos, só continua sendo editada, assim como muitos escritos de qualidade que jamais passariam pelo crivo da lucratividade imposto pelos contadores, graças a

decisões não mercadológicas” (2013, p. 75). Ou seja, determinados livros, mesmo que de qualidade inquestionável, serão publicados sabendo que representam prejuízos.

O que tudo isso tem a ver com o Salão de Humor? É muito simples: tanto a Fundação Quixote como a FNH trabalham produtos que não são, necessariamente, sucessos de venda. Determinados autores e produtos devem ser produzidos, divulgados e incentivados não porque representariam lucro certo para essas fundações, mas porque existe mais um elemento nessa balança: o “mecanismo moral” a que Eric Hobsbawm se refere, que preza por disponibilizar no mercado aquele produto moralmente interessante, defendido tanto pelo poder público quanto pelas instituições privadas de interesse público. Ou seja, é preciso que o Estado financie sempre, mais e melhor, a produtos, eventos e instituições que existam para representar esse fim moralmente aceito pelo interesse público e do bem social, não necessariamente mercadológico.

Não estou aqui afirmando que FNH ou Fundação Quixote representem hoje ou sempre um saldo negativo nas contas da balança econômica pura e aplicada. Grandes eventos como o Salão de Humor ou o SALIPI podem representar acréscimos valorosos às contas do governo, seja no pagamento de impostos por vendas e serviços prestados, seja na geração de empregos durante ou depois do evento, seja o investimento de novos negócios ou empresas que possam vir a surgir depois de eventos como esses. Tomem como exemplo o Festival de Inverno de Pedro II: durante os dias do evento a cidade praticamente duplica de habitantes, tantos são os turistas que por ali passam para assistirem aos shows musicais gratuitos em praça pública, entre outras opções de atividades. Tentem imaginar os recursos gerados com a questão hoteleira, alimentação e turismo ecológico naquela cidade num espaço de tempo tão curto!

Cabe ao Estado determinar novas prioridades para sua política pública cultural e garantir recursos para as ações planejadas. Cabe à instituição privada de interesse público conseguir se organizar juntos aos representantes de seu segmento e mobilizá-los para exigir mais espaço e ações frente à gestão pública. Além disso, cabe aos gestores, produtores e ao Estado repensar essas políticas culturais que, reiteradamente, lutam pela preservação de uma única identidade cultural como bandeira das políticas públicas, quando sabemos que hoje somos seres plurais, autores das mais diversas formas de expressão. Quer dizer, cabe a todos nós afirmar se o Salão de Humor do Piauí realmente representa uma identidade piauiense, digna de ser valorizada e não esquecida.

REFERÊNCIAS

ALVES, Claryanna. *Depois de 30 anos, Salão Internacional de Humor do Piauí se reinventa*. Disponível em: < <http://www.capitalteresina.com.br/noticias/cultura/depois-de-30-anos-salao-internacional-de-humor-do-piaui-se-reinventado-3937.html> >. Acesso em: 08 dez. 2014.

ALVES, Dino. *30 anos de uma piada*. Publicado em 28 jul. 2012. Disponível em: < <http://dinoalves.wordpress.com/2012/06/28/30-anos-de-uma-piada/> >. Acesso em: 08 dez. 2014.

BARACHO, Maria Amarante Pastor. RADDI, Rafael. *O incentivo fiscal à cultura no Brasil: breve exame dos Estados brasileiros*. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA. 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, K. Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BRITO, Itamar Sousa. *Memória Histórica da Secretaria de Educação*. Teresina: Secretaria de Educação, 1985.

BOTELHO, Isaura. A política cultural & o plano das ideias. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, Vol. 2. v. 2, p. 109-132, 2007. Coleção CULT.

_____. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo: Perspec. abr. 2001, vol.15, n. 2, p. 73-83. ISSN 0102-8839.

CADERNOS DE TERESINA: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano XVII, n. 37, ago. 2005.

CADERNOS DE TERESINA: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano XI, n. 29, ago. 1998.

CADERNOS DE TERESINA: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano X, n. 26, mai/ago. 1997.

CADERNOS DE TERESINA: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano X, n. 24, dez. 1996.

CADERNOS DE TERESINA: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano VII, n. 15, dez. 1993.

CADERNOS DE TERESINA: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano VI, n. 12, ago. 1992.

CADERNOS DE TERESINA: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano V, n. 11, ago. 1991.

CADERNOS DE TERESINA: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano III, n. 08, ago. 1989.

CADERNOS DE TERESINA: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano I, n. 02, ago. 1987.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

_____. *Políticas Culturais: Reflexões e Ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

_____. A cultura e o Estado: as ações do Conselho Federal de Cultura. *Direitos e cidadania: memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: FGV, p. 155 - 173, 2007.

_____. *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA. 2007b.

CAMPASSI, Roberta. *Flip faz dez anos com orçamento maior*. 17 mai. 2012. Disponível em: < <http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=68412> >. Acesso em: 02 jan. 2015.

CASTRO, Chico. Uma breve história do Salão de Humor do Piauí. *Cadernos de Teresina*: Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, ano V, n. 11, agosto. 1991.

CCOM. *Siec realiza reunião para debater sobre projetos em 2010*. 12 jan. 2010. Disponível em: < <http://180graus.com/noticias/siec-realiza-reuniao-para-debater-sobre-projetos-em-2010-294041.html> >. Acesso 09 agos. 2014.

CIDADE VERDE. *Prefeitura pede reintegração da sede da Fundação Nacional de Humor*. Disponível em: < <http://cidadeverde.com/prefeitura-pede-reintegracao-da-sede-da-fundacao-nacional-do-humor-162414> >. Acesso em: 02 dez. 2014.

COELHO, Celso Barros. Academia Piauiense de Letras. *Apontamento para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

COÊLHO, Pollyanna. Panorama das Artes Plásticas no Piauí. *Apontamento para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

DIAS, Wellington. TERRA, Sônia. *A Cultura é presente! SIEC*. Teresina: FUNDAC. 2004.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2011.

FONTENELE, Sergio. *Acervo do Salão de Humor do Piauí é roubado e vendido em praça pública*. Disponível em: < <http://www.capitalteresina.com.br/noticias/cultura/acervo-do-salao-de-humor-do-piaui-e-roubado-e-vendido-em-praca-publica-10410.html> >. Acesso em: 02 dez. 2014.

FONTENELE, Sergio. *Prefeitura decide retomar prédio da Fundação Nacional do Humor* Disponível em: < <http://www.capitalteresina.com.br/noticias/cultura/prefeitura-decide-retomar-predio-da-fundacao-nacional-do-humor-12108.html> >. Acesso em: 02 dez. 2014.

GOMES, Angela de Castro (Org.). *Direitos e cidadania: memória, política e cultura*. FGV: Rio de Janeiro. 2007.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HOBBS, Eric. *Tempos Fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOBBS, Eric. RANGER, Terence (Org.). *A Invenção das Tradições*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

JOTA A. *Desabafo*. Publicado em julho de 2010. Disponível em: < <http://jota-a.blogspot.com.br/2010/07/desabafo.html> >. Acesso em: 08 dez. 2014.

LUSTOSA, Oton. Impacto dos meios eletrônicos na cultura piauiense. *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

MICELI, Sergio. *Os Intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MORAIS, Herculano. Mecenato: Governo, empresa e cultura do Piauí. *Apontamento para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

MOURA, Francisco Miguel de. Pequena história de um grande Conselho. *Apontamento para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

MOURA, Iara Conceição Guerra de Miranda. *Historiografia piauiense: relações entre escrita histórica e instituições político-culturais*. 2010. 251 fls. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

MUNIZ, Durval. *Gestão ou Geração Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea*.

NETO, Florentino. Parnaíba, 16 nov. 2013, entrevista cedida a Bernardo Aurélio.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. *Direitos e cidadania: memória, política e cultura*. FGV: Rio de Janeiro. 2007.

PEDROSA, Liliana. Eu quero passar! *Revestrés*. Teresina: Quimera, ano 02, nº 07, p. 50-52, 2013.

PEDROSO, Orlando. Parnaíba, 14 de out. 2013, entrevista cedida a Bernardo Aurélio.

PEDROSO, Orlando. *Salão de humor mais bacana do Brasil acontece no Piauí*. Publicada em 11 nov. 2013B. Disponível em: < <http://blogdoorlando.blogosfera.uol.com.br/2013/11/11/salao-de-humor-mais-bacana-do-brasil-acontece-no-piaui/> >. Acesso em 24 nov. 2014.

PIAUHY, Albert. Cadernos de Teresina, nº 12, ago. de 1992.

PIAUHY, Albert. Teresina, Televisão, 2000, entrevista cedida a João Cláudio Moreno.

PIAUHY, Albert. Teresina, 14 de out. 2008, entrevista cedida a Bernardo Aurélio.

PINHEIRO, Áurea da Paz. Luzes e civilização: O Instituto Histórico e Geográfico do Piauí. *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

PINHO, Yara. *Fundac*: depósitos referentes à terceira parcela do Siec. Trabalha na modificação da lei de incentivo para melhor atender produtores culturais do Estado. Publicado em 15 fev. 2012. Disponível em: < <http://180graus.com/noticias/fundac-depositos-referentes-a-terceira-parcela-do-siec-497151.html> >. Acesso em: 08 jun. 2014.

PRESENÇA. Teresina: Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, ano VII, n. 14, jan/jun. 1985.

PRESENÇA. Teresina: Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, ano VIII, n. 19, mar/dez. 1987.

PRESENÇA. Teresina: Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, ano XXI, n. 35, jan/jun. 2006.

PRESENÇA. Teresina: Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, ano XXVI, n. 46, ago. 2011.

QUEIROZ, Teresinha (Org.). *Conversas com M. Paulo Nunes*. Teresina: EDUFPI, Col. Centenário vol. 5, 2012.

QUEIROZ, Teresinha. *A política brasileira no limiar do século XXI*. Histórias de Vário Feitio e circunstância. Teresina: Instituto Dom Barreto. 2001.

REVESTRES. Teresina: Quimera, n. 7, abril. 2008.

REVESTRES. Teresina: Quimera, n. 8, julho. 2008.

RÊGO, Ana Regina. *Política Cultura e Mercado: Duas visões, Brasil & Espanha*. Lisboa: Media XXI, 2013.

_____. Os braços do rei: política cultural federal e sua repercussão no Piauí. *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, Col. Cult. Vol. 2. v. 2, p. 93-113, 2013b.

_____; MENDES, Cecília; QUEIROZ, Teresinha (Orgs.). *Piauí: história, cultura & patrimônio*. Teresina: Instituto Camilo Filho, 2010.

_____. *Jornalismo, cultura e poder*. Teresina: EDUFPI, 2007.

RIANI, Camilo. *Linguagem & Cartum... Tá rindo do quê? Um mergulho nos Salões de Humor de Piracicaba*. Piracicaba: UNIMEP, 2002.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. Coleção CULT.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: _____. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, EDUFBA, 2007. Coleção CULT.

SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. Para uma história cultural. *Apontamento para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

SAID, Gustavo. Dinâmica cultural no Piauí contemporâneo. *Apontamento para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

SANTANA, R. N. Monteiro de (Org.). *Apontamento para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. Algumas palavras sobre a cultura piauiense. *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.

SANTOS NETO, Joaquim Monteiro dos. O Salão de Humor do Piauí e a participação popular. *Piauí: história, cultura & patrimônio*. Teresina: Instituto Camilo Filho, 2010.

SEM AUTOR. *FUNDAC libera 1ª parcela do SIEC para artistas e produtores*. 18 ago. de 2009. Disponível em: < <http://180graus.com/noticias/fundac-libera-1-parcela-do-siec-para-artistas-e-produtores-243450.html> >. Acesso em: 09 ago. 2014.

SENA, Yala. *Salão de Humor é roubado e charges são vendidas por até R\$ 10*. Publicada em 30 abr. 2014. Disponível em: < <http://cidadeverde.com/salao-de-humor-e-roubado-e-charges-sao-vendidas-por-ate-r10-161267> > Acesso em: 02 dez. 2014.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, Col. Cult. Vol. 2. v. 2, p. 133-155, 2007.

SILVA, Vanderli Maria da. *A Construção da Política Cultural no Regime Militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: São Paulo, 2001.

SOUZA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *História e Identidade: as narrativas da piauiensidade*. Teresina: EDUFPI, 2010.

TEIXEIRA, Tomaz. *Alberto Silva: o mito e o político*. Teresina: Halley, 2010.

TERRA, Sônia. Teresina, 14 nov. 2014, entrevista cedida a Bernardo Aurélio.

VIANA, Ana. *Fundac realiza pagamento de projetos do Siec*. Publicada em 21 mar. 2011. Disponível em: < <http://180graus.com/noticias/fundac-realiza-pagamento-de-projetos-do-siec-412680.html> >. Acesso em: 08 jun. 2014.

VIANA, Klevisson. Parnaíba. 14 nov. 2013, entrevista cedida a Bernardo Aurélio.

VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de Vilhena. Em busca de uma identidade cultural teresinense. *Apontamento para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI. 2003.