

A emergência do termo “design” no contexto das políticas públicas de cultura: o Ministério da Cultura de Gilberto Gil.

The emergence of the term “design” in the context of public cultural policies: Gilberto Gil's Ministry of Culture.

CAMARGO, Paula de Oliveira; Doutora; Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPDESDI-ESDI/UERJ)

paula.poc@gmail.com

poliveira@esdi.uerj.br

Este artigo se insere no quadro de uma pesquisa mais ampla, que partiu da intenção de documentar o contexto discursivo em torno do termo “design” quando da implementação do Centro Carioca de Design (CCD), um equipamento público municipal da cidade do Rio de Janeiro, inaugurado em 2010. Busco demonstrar que a proposta de se estabelecer um equipamento público dedicado ao design estava inserida num movimento abrangente de ressignificação do lugar do design como política cultural, o que não estava restrito ao contexto municipal, mas ganhava espaço, também, nos contextos nacional e mundial. Para situar o CCD nesse contexto mais amplo, apresento aqui parte do debate nacional levou à inserção do design na política cultural nacional de 2003 a 2010, quando Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010) foram Ministros da Cultura no país, durante as duas primeiras gestões de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil.

Palavras-chave: Design; Política pública; Gilberto Gil.

This article is part of a broader research, which started with the intention of documenting the discursive context around the term “design” as of the implementation of the Centro Carioca de Design (CCD), a municipal public facility opened in 2010 in the city of Rio de Janeiro. Thus, I seek to demonstrate that the proposition of establishing a public facility dedicated to design was part of a comprehensive movement to re-signify the place of design as cultural policy, which was not restricted to the municipal context, but had been gaining space, also, in the national and global contexts. To place the CCD in this broader context, I hereby present part of the national debate that led to the insertion of design in the national cultural politics from 2003 to 2010, when Gilberto Gil (2003-2008) and Juca Ferreira (2008-2010) were Ministers of Culture in the country, during the first two terms of Luiz Inácio Lula da Silva as president of Brazil.

Keywords: Design; Public policies; Gilberto Gil.

1. Como o Centro Carioca de Design se insere num quadro mais amplo de políticas públicas para cultura no Brasil: introdução

Este artigo se insere no quadro de uma pesquisa mais ampla, que partiu da intenção de documentar o contexto discursivo em torno do termo “design” quando da implementação do Centro Carioca de Design. O CCD, equipamento municipal de uso público, foi um projeto da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (assumida, naquele ano, pelo Prefeito Eduardo Paes) implementado em 2009 e inaugurado em 2010 pela Secretaria Municipal de Cultura, por meio da sua então Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design – que mais tarde viria a se configurar como o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade. A proposta de se estabelecer um equipamento público dedicado ao design estava inserida num movimento abrangente de ressignificação do lugar do design como política cultural, o que não estava restrito ao contexto municipal, mas ganhava espaço, também, nos contextos nacional e mundial. Uma pergunta que se colocava, naquele ponto, era: “afinal, de que tratará esse equipamento público dedicado ao design?”. Para situar o CCD nesse contexto mais amplo, apresento aqui parte do debate nacional levou à inserção do design na política cultural nacional entre os anos de 2003 e 2010, quando Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010) foram Ministros da Cultura no país.

Neste artigo específico investigo, assim, como o termo “design” emerge no quadro federal do Ministério da Cultura (MinC) na primeira gestão de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil, tendo o músico Gilberto Gil como seu Ministro da Cultura. Entendo que essa contextualização é importante para posicionar o discurso em torno do Centro Carioca de Design (que constituiu o ponto de partida para minha pesquisa de doutoramento) como parte de um discurso mais amplo no contexto brasileiro, a saber: a passagem do campo do design de setor industrial e de serviços (contemplado em políticas públicas do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio – MDIC) a alvo de políticas públicas do MinC pelo seu valor como cultura – como constitutivo e constituinte do arcabouço simbólico e cultural do país.

No momento de implementação do CCD, Lula era presidente do Brasil, Gil havia deixado o Ministério da Cultura há pouco tempo (em 30 de julho de 2008), e Juca Ferreira, que já integrava a equipe de Gil como Secretário Executivo, seguia como Ministro. Nesse ambiente, a coalizão que elegeu Paes como prefeito do Rio em segundo turno incluía o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), partido de Jandira Feghali, que também havia concorrido à prefeitura da cidade, mas que não avançou ao segundo turno da disputa municipal.

Feghali tem longo histórico na política nacional. Foi eleita como deputada estadual em 1986, e como deputada federal sucessivas vezes até hoje, sempre com atuação de destaque na Câmara dos Deputados, em Brasília. Sua fidelidade ao partido é rara na política nacional (talvez comparável à do próprio Lula, como fundador do PT, de onde nunca saiu), integrando o quadro do PCdoB desde o início de sua carreira política em 1981.¹ Para se candidatar ao cargo de prefeita do Rio, Feghali se licenciou do mandato como Deputada. Tendo saído da disputa após a derrota no primeiro turno, ela passou a apoiar a candidatura de Paes no segundo turno, em função da decisão do partido de acompanhar o presidente Lula e o PT nas disputas municipais. Dessa forma, ao apoiar a candidatura que viria a se tornar vitoriosa de Paes, que

¹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jandira_Feghali> . Acesso em 10 de abril de 2022.

disputava pelo PMDB a vaga de prefeito contra Fernando Gabeira (PV), Feghali foi convidada a assumir o cargo de Secretária Municipal de Cultura. Acompanhando as contingências políticas do período, neste artigo, pretendo inserir a criação do Centro Carioca de Design em um conjunto de ideias que circulavam, naquele momento, em diversas esferas governamentais, para além do âmbito do município do Rio de Janeiro, onde o CCD foi criado.

1. 1. Gilberto Gil chega ao Ministério da Cultura

Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito presidente do Brasil em novembro de 2002, depois de haver disputado e perdido as três eleições diretas ocorridas após o fim da Ditadura militar, em 1985. Mas foi em 2002 que 61,27% das eleitoras e eleitores do país se mostraram, enfim, favoráveis à mudança prometida pelo pernambucano de Caetés, sindicalista, metalúrgico, e fundador do Partido dos Trabalhadores.

Naquele início dos anos 2000, uma nova revolução tecnológica estava em pleno curso no mundo, com a chegada da *web 2.0*, a difusão da internet e das ferramentas de busca, e o surgimento de novas redes sociais. Além disso, as discussões sobre propriedade intelectual, leis de direitos autorais e práticas (autorizadas ou não) de compartilhamento de conteúdo por meio digital emergiam globalmente, e no Brasil não era diferente. Programas como *Napster*² e outros que permitiam acessar e baixar conteúdo digitalmente por *torrents* tiravam o sono de produtores culturais, que viam seus conteúdos *copyright* serem difundidos e compartilhados de maneira irrestrita na nova *web* – e buscavam se posicionar, alguns a favor, outros contra esse modo de compartilhar conteúdo cultural, em especial música e filmes.

Há algum tempo, o multiartista, músico e compositor Gilberto Gil já vinha pensando na *internet* como uma ferramenta transformadora do modo de se fazer e consumir cultura – ou, ainda, de se fazer e consumir produtos culturais. Instigado pelas mudanças no campo cultural que ocorriam junto às transformações tecnológicas, Gil vinha sendo um pensador sobre a cultura no país, o que se confirmava em diversas de suas letras. Gil pensava de maneira singular sobre a globalização da cultura, as questões econômicas a ela associadas, e as particularidades da cultura brasileira, compondo letras como as de “Pela Internet”, do álbum “Quanta”, de 1997.

Pela Internet
Gilberto Gil

Criar meu web site
Fazer minha home-page
Com quantos gigabytes

² De acordo com a Wikipedia, o Napster “foi o programa de compartilhamento de arquivos em rede P2P [peer-to-peer, do inglês “par-a-par”, ou “ponto a ponto”] criado em 1999, que protagonizou o primeiro grande episódio na luta jurídica entre a indústria fonográfica e as redes de compartilhamento de música na Internet. Compartilhando, principalmente, arquivos de música no formato MP3, o Napster permitia que os usuários fizessem o download de um determinado arquivo diretamente do computador de um ou mais usuários de maneira descentralizada, uma vez que cada computador conectado à sua rede desempenhava tanto as funções de servidor quanto as de cliente.”

Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>>. Acesso em 18 de abril de 2022.

*Se faz uma jangada
Um barco que veleje*

*Que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomaré
Que leve um oriki do meu velho orixá
Ao porto de um disquete de um micro em Taipé*

*Um barco que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomaré
Que leve meu e-mail até Calcutá
Depois de um hot-link
Num site de Helsinque
Para abastecer*

*Eu quero entrar na rede
Promover um debate
Juntar via Internet
Um grupo de tietes de Connecticut*

*De Connecticut acessar
O chefe da Macmilícia de Milão
Um hacker mafioso acaba de soltar
Um vírus pra atacar programas no Japão*

*Eu quero entrar na rede pra contactar
Os lares do Nepal, os bares do Gabão
Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na praça Onze tem um vídeopôquer para se jogar*

A cultura no mundo estava, dessa forma, mudando, assim como o perfil do que poderia ser considerado cultura no país. A proposta que estava sendo trabalhada naquele período pelo novo Ministério da Cultura não se restringia somente aos setores mais “tradicionais” da Cultura (com “C” maiúsculo, a cultura institucional trabalhada no ministério) como música, artes cênicas, artes visuais, literatura, audiovisual. O debate sobre o conceito de “economia criativa” vinha se intensificando no mundo, com a consolidação das atividades criativas como grandes geradoras de emprego e renda – especialmente considerando que a “indústria” da música e do audiovisual se incluem nesse cálculo.

Nesse contexto, a atuação do Ministério da Cultura comandado por Gilberto Gil buscava definir uma mudança conceitual em relação à cultura, buscando que o MinC ocupasse não apenas o papel de financiador, mas, também, de indutor do setor cultural. Apesar da percepção por parte da equipe ministerial de que a gestão de Francisco Weffort como Ministro havia trazido avanços para a cultura no país, havia também uma grande crítica em relação ao fato de o dinheiro público advindo de mecanismos como, principalmente, a Lei Rouanet, ser direcionado a ações determinadas pelas empresas pagadoras de impostos, sem intermediação praticamente alguma por parte do Ministério. Era de grande importância para os ministros de Lula (Gil e depois Juca) que os valores destinados à cultura fossem distribuídos de forma a contemplar produções para além do eixo Rio-São Paulo, e também aquelas que não tivessem necessariamente um grande apelo comercial, mas que apresentassem conteúdo que fosse considerado relevante por especialistas vinculados ao MinC.

A iniciativa de se criar redes com os Pontos de Cultura,³ assim como a proposta do Vale-Cultura⁴ e da distribuição de recursos advindos da isenção fiscal por meio do Fundo Nacional de Cultura integravam essa proposta de des-sudestizar o uso dos valores destinados à cultura no país. Ademais, a proposta de inclusão de novos setores a serem contemplados pelo MinC fazia com que a dimensão econômica da cultura ganhasse ainda mais força e impulsionasse a distribuição de recursos não apenas geograficamente, mas, também, setorialmente.

O mundo olhava para os chamados setores criativos, e a associação das atividades “criativas” ao território fazia aflorar conceitos como os de “cidades criativas”, “distritos de criatividade”, entre outros. Ser um profissional criativo – no sentido de que a criação de um produto⁵ original era o cerne da atividade do profissional em questão – ia deixando, assim, de ser associado a um certo tipo “*doidivanas transgressor(a)*” para ser o desejo de formuladoras e formuladores de políticas públicas, de gestoras e gestores. As ditas “transformações territoriais positivas” impulsionadas pela aglomeração desse tipo de profissionais atraía o olhar de gestores públicos, e o que um dia foi um ato transgressor passava a ser um objeto de atenção com vias a impulsionar economicamente os locais e atrair investimentos.

Esse movimento está longe de ser, em si, uma novidade, e vem impulsionando a gentrificação há décadas por onde passa – Meatpacking District (NY), Dumbo (NY), Puerto Madero (Buenos Aires), Porto Maravilha (Rio de Janeiro), Lambrate (Milão), entre tantos outros exemplos no mundo. Entretanto, isso não deixa de fazer com que a formulação que combina grande parte das atividades que partem do exercício de “imaginar o novo” sob o guarda-chuva da “economia criativa”, “indústrias criativas”, “economia da cultura” ou conceitos afins traga uma nova perspectiva para essas atividades.

Se, até pouco tempo atrás, cineastas, artistas visuais, atores e atrizes, fotógrafas e fotógrafos, músicas e músicos, podiam ser considerados como profissionais com pouco “potencial produtivo” (ou, melhor dizendo, “de acumulação financeira”) para a sociedade, sua inserção no grande campo da “economia criativa” promove uma mudança nesse eixo de força. As categorias profissionais produtoras de cultura passam a ser vistas e entendidas como potenciais agentes do capital, gerando economia a partir das cadeias produtivas que mobilizam para a realização de suas atividades. Especialmente no audiovisual, ao considerar desde o aparato tecnológico até a enorme gama de profissionais envolvidos para a realização de uma produção, essa cadeia produtiva é de fato enorme.

Ao considerar que o arcabouço cultural de um país não se resume à sua música ou ao seu cinema, mas inclui, também, o design, a arquitetura e a moda, a aproximação da cultura com os setores produtivos industriais aumenta ainda mais.

³ Os Pontos de Cultura configuram projetos financiados e apoiados institucionalmente pelo Ministério da Cultura (MinC), implementados por entidades governamentais ou não governamentais.

⁴ O Vale-Cultura foi instituído, depois de anos de tramitação, pela Lei 12.761 de 27 de dezembro de 2012, já sob a administração da Presidenta Dilma Rousseff. A Lei instituiu o Programa de Cultura do Trabalhador, “destinado a fornecer aos trabalhadores meios para o exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura”, criando o “vale-cultura, de caráter pessoal e intransferível, válido em todo o território nacional, para acesso e fruição de produtos e serviços culturais, no âmbito do Programa de Cultura do Trabalhador.”

Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12761.htm>. Acesso em 18 de abril de 2022.

⁵ No sentido de *commodity*.

2. A ascensão da compreensão da cultura como economia

O debate institucional sobre a cultura no país estava em curso, em função da montagem do programa de governo, antes mesmo da eleição de Lula em 2002. O documento “A imaginação a serviço do Brasil: Programa de Políticas Públicas de Cultura”⁶ (Partido dos Trabalhadores, 2002) continha uma proposta articulada em seis eixos:

1. Cultura como política de Estado;
2. Economia da Cultura;
3. Gestão Democrática;
4. Direito à Memória;
5. Cultura e Comunicação; e
6. Transversalidades das Políticas Públicas de Cultura.⁷

Esse documento, categorizado como “caderno temático de programa de governo”,⁸ estabelecia as propostas que a classe cultural vinculada ao Partido dos Trabalhadores desejava realizar para a cultura no país. Já apontava, também, para a ênfase na dimensão econômica da cultura, como mostra a “Proposta 2: Economia da Cultura”.

Além disso, ganhava corpo o entendimento de que o programa de governo para a política cultural deveria se estender para além das expressões culturais tradicionalmente reconhecidas, ampliando seu alcance. Logo na introdução, o documento aponta para a necessidade de “conjugar as políticas públicas de cultura em todas as suas linguagens – música, literatura, dança, artes visuais, **arquitetura**, teatro e cinema” [p. 8, grifo meu], sinalizando a futura inclusão da arquitetura, do design e da moda como setores a serem trabalhados pelo Ministério que viria a se formar.

O programa aponta que, para se “pensar as potencialidades da cultura do ponto de vista econômico” [p. 13], seria importante que se começassem por separar “a noção de uma produção cultural capaz de gerar ativos econômicos [...] da indústria do entretenimento”, as duas vertentes formadoras, segundo o documento, do que se entenderia por “economia da cultura”, e “devidamente protegidas pelo direito de autor”. O entendimento de que a questão do direito autoral precisaria, de pronto, ser endereçada por exigir “avanços na legislação sobre o tema” [p.14] já estava sinalizado, encaminhando o tratamento central que seria dispensado a esse debate no futuro Ministério da Cultura.

Esse programa, produzido meses antes de Gilberto Gil ter sido convidado a ocupar o cargo de Ministro, “apontava para um modelo de gestão cultural com maior presença e participação do

⁶ O caderno temático de programa de governo “A imaginação a serviço do Brasil” foi coordenado por Antônio Grassi, Hamilton Pereira da Silva, Marco Aurélio de Almeida Garcia, João Roberto Peixe, Márcio Meira, Margarete Moraes e Sérgio Mamberti, com a colaboração de mais cinquenta nomes de diversos segmentos da cultura nacional. [PT, 2002, p. 26] O programa foi lançado no dia 23 de outubro em evento no Canecão com a presença de Lula, a poucos dias do segundo turno, contando com a presença de cerca de três mil pessoas. De acordo com Eliane Costa, o documento foi “elaborado a partir de “debates promovidos com artistas e personalidades da cena cultural, de junho a setembro” daquele ano. [COSTA, 2011, p. 25]

⁷ PT, 2002, p. 3.

⁸ Ibid., p. 26.

Estado”.⁹ As propostas de ação contidas no programa partiam, ainda, do debate sobre o próprio conceito de cultura sob uma “perspectiva antropológica”.¹⁰ Entendendo a cultura como “ativo econômico” – como indica um dos títulos do documento¹¹ – a ideia central era, além de ampliar a participação do Estado nas políticas culturais, ampliar o próprio entendimento de cultura, buscando o reconhecimento de diversas linguagens consideradas “menores” nas “agendas de política cultural, não só como ferramenta de auto-estima ou como símbolo folclórico, mas como alternativa inteligente para gerar bônus econômicos, distribuição de renda e, consequentemente, desenvolvimento sustentável”.¹² Naquele momento, estava clara a intenção das(os) agentes culturais envolvidas(os) na elaboração do programa de cultura de Lula de deixar para trás um modelo de financiamento da cultura apenas por meio da isenção fiscal proporcionada pela Lei Rouanet, considerado prejudicial à diversidade da cultura uma vez que quem decidia onde investir os recursos públicos eram os agentes privados responsáveis pelo “patrocínio cultural”.

O programa estabelece, assim, a partir de seis grupos de propostas, um conjunto de ideais a serem atingidos caso Lula fosse eleito. A palavra “design” aparece, pela primeira e única vez no documento, no detalhamento das propostas para o item “2. Economia da Cultura”. Naquele momento – lembrando que estamos ainda em outubro de 2002, a poucos dias de Lula ser eleito presidente – o debate sobre a economia da cultura estava bastante focado, entre outras ações, em (1) ampliar os recursos do Fundo Nacional de Cultura, advindos principalmente das loterias federais; (2) fazer uma transição dos mecanismos de incentivo fiscal vigentes até então, buscando distribuir os recursos de maneira mais equânime entre as regiões do país, “democratizando e facilitando o acesso de produtores, artistas e grupos culturais aos recursos públicos de incentivo à cultura”;¹³ (3) alterar a legislação sobre o direito autoral, estabelecendo que o mesmo seria da pessoa física que poderia, portanto, licenciá-lo, ao invés de cedê-lo; (4) estimular a produção e comercialização “do artesanato regional brasileiro”;¹⁴ (5) criar novos programas de crédito, em especial para pequenas e médias empresas, associações e cooperativas culturais; (6) “investir fortemente numa política de intercâmbio”, política essa que deveria ser dotada com o “financiamento necessário para abrir espaço no mercado internacional de feiras, festivais e outras iniciativas aos bens e serviços culturais brasileiros”.¹⁵ No subitem 2.8. do item 2 do detalhamento do programa, o termo “design” aparece mencionado no seguinte trecho: “A nossa rica e diversificada produção artesanal, de artes plásticas, de **design**, de música, do audiovisual, de teatro, de dança ou literária deve receber o apoio do setor público como um elemento estratégico na modificação da imagem do Brasil frente às outras nações”.¹⁶ O item 2 é finalizado com a proposta de financiamento de programas e projetos que contribuissem para “a afirmação da diversificada **identidade cultural brasileira**” [grifo meu] como uma “alternativa eficaz para articular a comercialização de bens e serviços culturais com a indústria do turismo e (...) contribuir para modificar a imagem

⁹ COSTA, 2011, p. 25.

¹⁰ COSTA, 2011, p. 25.

¹¹ PT, 2002, p. 14.

¹² Ibid., pp. 14-15.

¹³ Ibid., p. 19.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p. 20.

¹⁶ Ibid. Grifo meu.

negativa do Brasil frente a outros países, (...) incluindo-o no [mapa] do turismo cultural, (...) beneficiando toda a cadeia produtiva da cultura".¹⁷

No item subsequente são estabelecidas as propostas para a “gestão democrática” (item 3), que versa sobre a implantação do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Política Cultural, a definição das “Instituições Nacionais de Referência Cultural” (incluindo a avaliação de órgãos e fundações como o Iphan, Funarte, Fundação Palmares, Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Casa de Rui Barbosa, entre outros) e o fortalecimento de instâncias como o “Fórum Nacional de Secretários de Estado de Cultura” e o de “secretários das capitais”, com vistas a descentralizar as políticas culturais, entre outras ações.

O item 4, “Direito à Memória”, propõe uma política de salvaguarda de acervos, fortalecimento do Iphan, a valorização de patrimônios diversos (em contraposição ao patrimônio edificado) como expressão de memória cultural a partir da participação da comunidade local, inclusive nos processos de “tombamento e da definição do patrimônio a ser tombado”, além de ações voltadas para a educação patrimonial e os arquivos.

O item 5, “Cultura e Comunicação” traz propostas mais voltadas para a comunicação via rádio e TV, sempre buscando fortalecer as redes comunitárias e regionais, e difundir a cultura nacional de maneira diversificada e representativa. O item 6, “Transversalidades das Políticas de Cultura”, aponta uma busca por integração com outras pastas, como “Educação, Meio Ambiente, Comunicação, Ciência e Tecnologia, Indústria e Comércio e Turismo”, além de propor “culturalizar” espaços ociosos ou identificados como já de uso cultural, além de uma política de formação de plateia, e promoção e difusão de produções audiovisuais brasileiras.

Como se vê, o documento “A imaginação a serviço do Brasil” trazia um extenso conjunto de propostas para situar a cultura no país como uma trama que perpassasse diversos outros setores e instituições. Buscava, ainda, desconcentrar os recursos destinados por meio dos instrumentos de fomento (em especial a Lei Rouanet), aumentando o orçamento da pasta e distribuindo os recursos não apenas a partir da isenção fiscal, mas fortalecendo o Fundo Nacional de Cultura. Visava também, dessa forma, fortalecer a validação do financiamento por meio de agentes públicos, e não somente da iniciativa privada.

Ora, como já informado anteriormente, este documento foi lançado no final de outubro de 2002, tendo sido elaborado “a partir de debates promovidos com artistas e personalidades da cena cultural, de junho a setembro”.¹⁸ É sabido que a eleição de Lula como presidente do Brasil foi confirmada em 27 de outubro de 2002, apenas quatro dias após o lançamento do documento no Canecão. Para a elaboração do programa para a Cultura, além dos seis coordenadores e uma coordenadora, havia ainda cinquenta colaboradoras e colaboradores participando de sua redação, como consta na página 26 do caderno. Nomes importantes do cenário político e cultural nacional, sendo alguns conhecidos do grande público como os atores Antonio Grassi e Sergio Mamberti, integravam a equipe que estava, naquele momento, pensando os rumos da cultura no país sob a gestão de Lula.

A equipe de coordenação contava, ainda, com João Roberto Peixe, designer, arquiteto e gestor cultural, e um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores, tendo sido seu primeiro presidente em Pernambuco.¹⁹ O destaque para a importância de Peixe nesse processo se dá pelo fato de que, como integrante dessa equipe, ele foi uma peça decisiva na defesa e inclusão

¹⁷ Ibid.

¹⁸ COSTA, 2011, p. 25.

¹⁹ RUBIM (org.), 2016, p. 345.

do design como setor a ser trabalhado como dimensão cultural do Brasil, fato que será tratado com mais profundidade adiante.

Como narra Eliane Costa em seu livro “Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes” [2011, p. 25], “[o] setor cultural aguardava com grande expectativa o início do novo governo.” Segundo ela, no dia 23 de outubro de 2002, “cerca de três mil pessoas, entre artistas, intelectuais e militantes, haviam comparecido ao Canecão, tradicional casa de espetáculos na zona sul do Rio de Janeiro, para ouvir Lula e participar do lançamento do seu programa para a cultura”,²⁰ o já mencionado documento “A imaginação a serviço do Brasil”. Esse documento foi “elaborado a partir de debates promovidos com artistas e personalidades da cena cultural, de junho a setembro [daquele ano]” e, além de entender o conceito de cultura a partir de uma “perspectiva antropológica”, como já mencionado, apontava “a necessidade de levar em consideração a dimensão cultural do desenvolvimento”.²¹

Essas formulações, surgidas a partir de debates e de uma equipe formada, como também já mencionado, por pelo menos cinquenta e sete colaboradoras e colaboradores (considerando apenas os nomes que constam no caderno publicado), mostram que havia uma classe política, artística e cultural comprometida com a criação de um programa de cultura para o novo governo que refletisse seus anseios e convicções. Gilberto Gil não estava entre as pessoas que discutiram e formularam esse programa. Desse modo, era de se esperar que “a expectativa de que alguém indicado pelo PT viesse a ocupar o cargo”²² fosse imensa, fato que colaborou para a controversa recepção do nome de Gil para o Ministério.

Ainda de acordo com Costa [2011, p.27], “[a] escolha do novo ministro da cultura tornou-se pública no dia 17 de dezembro [de 2002]. Recebida com surpresa, gerou imediata polêmica”. Apesar de Gil acumular algumas passagens pela gestão pública e ter tido experiências na política em função de sua filiação ao PV (que, nas eleições de 2002, não fazia parte da Coligação Lula Presidente),²³ da presidência da Fundação Gregório de Mattos (FGM) em Salvador (1987), e do mandato como o vereador mais votado de Salvador em 1989, sua indicação ao cargo de ministro foi bastante inesperada e polêmica entre o meio cultural e artístico.

Sobre sua experiência na política anterior ao Ministério, Gil relata que:

A candidatura [a vereador de Salvador] foi um desdobramento natural de uma série de outros momentos de abordagem da vida política. No primeiro momento, fui [como presidente] para a Fundação Gregório de Mattos, que era o equivalente à Secretaria Municipal de Cultura de Salvador, na gestão do então prefeito Mário Kertész. Era o momento seguinte à perestroika e à glasnost, dois braços de uma importante revisão da questão soviética, a influência do comunismo real sobre o resto do mundo. [...] Então, foram vários os significados daquele momento que me levaram a pensar que havia, de fato, lugar para as novas formas de política, mais criativas, mais artísticas. A política pôde reclamar sua dimensão artística mais ampla, porque política é arte. Naquele momento, havia na prefeitura [...] um grupo [...] que já apontava para uma interface entre pessoas criativas e o poder, a gestão, a administração municipal. [...] Eu tinha

²⁰ Costa, 2011, p.25.

²¹ COSTA, 2011, pp. 25-26.

²² COSTA, 2011, pp. 25-26.

²³ COSTA, 2011, p. 27.

minha passagem pela administração, era artista, e agora me envolvia numa gestão municipal, sob a égide de um prefeito, um homem político. Presidi a Fundação por um ano. Ser vereador desdobrou-se disso tudo [...]. O grupo achava que poderíamos postular uma candidatura a prefeito, mas acabou não dando certo. Naquela época, eu tinha a opção de voltar diretamente a meu trabalho artístico ou continuar servindo ao projeto de alguma maneira, tentando desenvolver um pouco mais seu lado político. Como poderia fazê-lo, naquele momento? A serviço da Câmara de Vereadores, onde fiquei por quatro anos.

[GIL in LUZ et al., 2010, pp. 27-28]

Então, embora Gil não pudesse ser considerado, a partir de suas experiências como gestor público no Executivo e no Legislativo, como um neófito no campo da administração pública, ele tampouco era um nome cogitado pelos colaboradores do PT e da Coligação Lula Presidente, responsáveis pela redação do programa “A imaginação a serviço do Brasil”.

Apesar da carga simbólica de se ter um nome de expressão artística reconhecida mundialmente, como Gil, e com o benefício de já ter experiência no setor público, a classe reagiu com um movimento contrário à sua nomeação, como demonstra o trecho a seguir:

A notícia da indicação gerou críticas entre artistas e militantes, principalmente do eixo Rio-São Paulo. Frei Betto, coordenador de mobilização social do Programa Fome Zero [...] e amigo pessoal de Lula, criticou publicamente a escolha, declarando, no mesmo dia, ao jornal *Folha de S. Paulo*: “Respeito o Gil, um dos maiores talentos da música brasileira, mas existe um grupo no PT que há 13 anos elabora a política cultural no partido. Gostaria que esse grupo indicasse alguém para o Ministério. Eu preferia o Antonio Candido no cargo”. [COSTA, 2011, pp. 27-28]

De todo modo, apesar das muitas e contundentes críticas recebidas, o presidente Lula manteve sua decisão, e Gil foi nomeado Ministro da Cultura em janeiro de 2003. Gil assumiu uma gestão que buscava pensar a cultura e a criatividade de modo integrado, com maior alcance entre as diversas manifestações artísticas e culturais a partir de uma maior autonomia do Estado frente aos processos decisórios em relação aos repasses de orçamento. Com isso, pretendia-se diversificar geográfica e profissionalmente a gestão da cultura, abrindo espaços para produtores que não estavam no circuito sul-sudeste de patrocínios por grandes empresas a partir dos mecanismos de isenção fiscal.

Mas, para além disso, Gil trazia uma visão de cultura, e uma equipe, que propunha uma abordagem ampla das linguagens culturais, expandindo o alcance das políticas ministeriais de cultura. Essa proposta ficou clara já nos seus primeiros pronunciamentos públicos após a posse no cargo, no ano de 2003. Na solenidade de transmissão do cargo, Gil anunciou que assumiria, como uma de suas tarefas centrais, tirar o Ministério da Cultura da “distância em que ele se encontra, hoje, do dia a dia dos brasileiros”.²⁴ No mesmo pronunciamento, indicou que seu entendimento de cultura ia “muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta ‘classe artística e intelectual’”, e que em sua gestão não se ouviria dele a palavra “folclore”, atribuindo “aos ensinamentos de Lina Bo Bardi” a compreensão de que “não existe ‘folclore’ – o que existe é cultura”. Gil afirma então

²⁴ GIL, 2013, p. 229.

que, em sua perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deveriam “ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada”.²⁵ Esse seu discurso marcou um posicionamento sobre o que Gil entendia como cultura, e sobre o que queria para a cultura no país. Ao se dirigir à nação para mostrar que o posicionamento do MinC era o de chamar à sua responsabilidade a formulação e execução de políticas públicas, ao invés de privilegiar os “mecanismos fiscais”, “entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado”, Gil aponta que o ministério não poderia ser “apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial”.²⁶

A partir dessas premissas, embora sem desmerecer a importância dos mecanismos de incentivo fiscal a que se referia, Gil propõe nesse discurso o que ele qualifica como um “*do-in* antropológico”, afirmando que a cultura brasileira não poderia ser pensada fora “dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta”.²⁷ Gil fecha esse pronunciamento, o primeiro de sua gestão, sintetizando que o Ministério da Cultura iria atuar, então, “dentro dos princípios, dos roteiros e das balizas do projeto de mudança de que o presidente Lula é, hoje, a encarnação mais verdadeira e mais profunda”, e que o Ministério seria “o espaço da experimentação de rumos novos. O espaço da abertura para a criatividade popular e para as novas linguagens. O espaço da disponibilidade para a aventura e a ousadia. O espaço da memória e da invenção”.²⁸ Com essa fala de encerramento de seu pronunciamento, ele aponta o caminho que seguiria nos anos por vir, caminho esse que buscaria trazer a cultura do Brasil para um lugar de reconhecimento, acolhimento e promoção dos traços mais diversos da cultura brasileira, pensando o tradicional e o inovador como partes de um todo.

3. O design no Ministério da Cultura

“Vá para o Ministério como se fosse seu palco, e faça o que achar melhor.”

Lula *apud* GIL in LUZ, 2010, p.30

Com essa frase, Gilberto Gil afirma ter recebido de Lula o Ministério da Cultura, sem propostas previamente articuladas ou direcionamentos específicos. O contexto que viabilizaria a atualização dos setores e linguagens a serem abordados como políticas públicas no MinC sob o comando de Gilberto Gil começou a se delinear já nos primeiros dias de mandato. Gil afirma que, quando assumiu a pasta, encontrou “um Ministério desarrumado e destituído de uma visão clara da nova complexificação da questão cultural no Brasil. Afinal, **novas tecnologias geram novos problemas**”.²⁹ Ele complementa afirmando ainda que essas novas tecnologias a que se refere, “nominalmente digitais”, apesar de “exaustivamente utilizadas pela produção

²⁵ Lembrando que o documento “A imaginação a serviço do Brasil” também já mencionava essa abordagem antropológica.

²⁶ GIL, 2013, pp. 229-231.

²⁷ Ibid., p. 231.

²⁸ Ibid., pp. 231-232.

²⁹ GIL in LUZ, 2010. Grifo meu.

cultural”, ainda não recebiam um olhar específico por parte do Ministério, especialmente sobre seu impacto na “questão autoral”.³⁰

Entre os fatores que o levaram a aceitar assumir o cargo de Ministro da Cultura, ele destacava, ainda, “as oportunidades de transformação relacionadas ao contexto digital discutidas nas conversas com Hermano [Vianna]”.³¹ Em plena preparação para o primeiro de dois *shows* de reencontro dos Doces Bárbaros³² no Parque do Ibirapuera, em 7 de dezembro de 2002, Gil recebeu o telefonema de Lula com o convite para assumir o Ministério. Hermano estava presente, pois o antropólogo estava coordenando, nas coxias, as entrevistas para a produção do documentário “Outros (doces) bárbaros” com registros dos shows.³³

Essa inquietação de Gil, característica do início dos anos 2000, permeou sua proposta de condução do MinC buscando entender, incentivar e regulamentar a relação da cultura com as novas tecnologias. Mas sua proposta ia além desse movimento, que retrospectivamente parece bastante óbvio, pois a visão de Gil sobre cultura e poder já era ampla há bastante tempo. Em seu livro “O poético e o político”, escrito em parceria com Antonio Risério³⁴ em 1988, ele conclui: “É impossível escapar, por mais espetacular que seja o plano de fuga, da dimensão política. As questões políticas são as questões de todos nós [...]. A política permeia a vida em toda a sua extensão e intensidade”.³⁵ Sua gestão na já mencionada FGM teria sido marcada por “um alargamento do conceito de cultura, que passou a enfatizar as manifestações afro-brasileiras, a preservação do patrimônio e a abertura à inovação”.³⁶ Essa mentalidade o acompanhou em sua carreira tanto artística quanto política, como já mencionado anteriormente.

Com essa compreensão de seu tempo, Gil se debruçou sobre a tarefa de fazer com que o MinC, sob a gestão de Lula, fosse um ministério que endereçasse questões próprias da contemporaneidade dos anos 2000. Dessa maneira, trazia-se à discussão não somente a questão das novas tecnologias, do compartilhamento de dados e de direitos autorais, mas, também, o debate sobre o que era a cultura no país, seus elementos e significados, e como melhor endereçar essa diversidade a partir de políticas públicas.

Para ele, a cultura deveria ser endereçada em suas dimensões simbólica, econômica e como fator de desenvolvimento humano. Como ministro, Gil fez diversas palestras e pronunciamentos que reforçavam essa visão, como quando afirmou que “pensamos a cultura como um ativo que, **na sua dimensão simbólica mas também como fato econômico**, precisa ser potencializado e incorporado à noção de bem-estar social e de desenvolvimento

³⁰ Ibid., p.30.

³¹ COSTA, 2011, p. 31.

³² Grupo musical que, nos anos 1970, reuniu Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia.

³³ COSTA, 2011, p.9.

³⁴ Antonio Risério (Salvador, Bahia, 21 de novembro de 1953) é um antropólogo, poeta, ensaísta e historiador brasileiro. Em 1968, entrou na Política Operária (Polop), sendo preso pela Ditadura militar. Em 1995, defendeu tese de mestrado em Sociologia com especialização em Antropologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Por alguns anos, trabalhou no setor cultural até ser exonerado. Em seguida, participou das campanhas de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, ambas pelo PT, à presidência da República.

Fonte: Wikipedia. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio_Ris%C3%A9rio>. Acesso em 18 de abril de 2022.

³⁵ GIL; RISÉRIO, apud COSTA 2011, p.34.

³⁶ COSTA, 2011, p.34.

sustentável”.³⁷ Ou, ainda, neste trecho: “O que nós queremos é isto: incluir. Incluir na cultura, franqueando a todos o acesso à produção e ao consumo dos bens e serviços simbólicos. E incluir pela cultura, como setor dinâmico da economia, como atividade econômica geradora de emprego e renda.”³⁸ Como se vê, Gil tinha uma visão muito clara do potencial econômico da cultura, e queria investir nesse aspecto durante sua gestão.

Essa visão abrangente do campo cultural, que viria a incluir os setores de moda, arquitetura e design nas políticas culturais, começou assim a se delinejar no início dessa gestão. Ora, Gil estava interessado em dimensões múltiplas da cultura – simbólica, econômica, como fator de desenvolvimento, de inclusão e de geração de emprego e renda, a diversidade da cultura, a aproximação da cultura digital, o debate sobre direitos autorais e compartilhamento – e isso fazia com que sua atuação fosse além das linguagens até então amparadas pelas políticas públicas para a cultura. Gil estava olhando para linguagens que, mesmo dentre as mais aceitas, ainda eram tratadas com preconceito por teóricos e profissionais do campo, como, por exemplo, o *funk*³⁹ e o *hip-hop*. E foi justamente em uma fala pública sobre inclusão cultural e *hip-hop* que encontrei a primeira menção direta do Ministro Gilberto Gil à palavra “design”.

Quero que esta gestão entre para a história como a gestão que construiu o Sistema Nacional de Cultura, que deu ao Ministério da Cultura referenciais e ferramentas para atuar no campo da economia da cultura, que estabeleceu, em tempos democráticos (e não mais apenas em tempos autoritários, como na Ditadura, no Estado Novo e no Segundo Reinado), um conjunto de políticas públicas de cultura, e que realizou o mais abrangente programa de inclusão cultural deste país, em parceria com os estados e municípios, dando vez e lugar a todas as manifestações culturais, em especial às culturas populares, indígenas e afrodescendentes, e às expressões transdisciplinares, fruto de contaminação urbana, como o *hip-hop*, que é discurso, dança, poesia, música, **design**, moda e símbolo da cultura contemporânea em sua máxima potência.
[Trecho da fala de Gil no Encontro dos secretários de Cultura em São Paulo, 27 de outubro de 2003. *in GIL*, 2013, p.271. Grifo meu.]

Nesse mesmo pronunciamento, Gil aponta que o MinC havia iniciado uma reforma administrativa, “superando um modelo organizacional arcaico e concentrador”; que estaria em vias de realizar “um processo efetivo de planejamento estratégico”; além de estar “formulando programas estruturantes e sistêmicos para diversas áreas”.⁴⁰ Gil reforça ainda a

³⁷ Fala de Gil em palestra na Cátedra Siglo XXI – BID. Washington, 25 de setembro de 2003. *in GIL*, 2013, p.263. Grifo meu.

³⁸ Gil em pronunciamento na Comissão de Educação, Cultura e Desporto – Câmara dos Deputados. Brasília, 14 de maio de 2003. *in GIL*, 2013, p.244.

³⁹ O antropólogo Hermano Vianna, já mencionado anteriormente, estudou profundamente o funk carioca em dissertação de mestrado orientada por Gilberto Velho (“O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos”, de 1987) e, posteriormente, com o lançamento do livro “O Mundo do Funk Carioca” publicado pela Editora Zahar em 1997 sob o ISBN 85-7110-036-5. Suas conversas com Gil foram fundamentais no direcionamento de políticas públicas no MinC, como mostra a obra de Eliane Costa “Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes” (2011), também mencionada neste trabalho.

⁴⁰ Encontro dos secretários de Cultura em São Paulo, 27 de outubro de 2003. *in GIL*, 2013, p.271; *GIL*, 2013, p.272.

importância do Sistema Nacional de Cultura, que estava em vias de implementação, e por meio do qual seriam asseguradas “a defesa e a valorização do patrimônio cultural brasileiro; a produção, promoção e difusão dos bens culturais; (...) a democratização do acesso aos bens culturais; a valorização da diversidade étnica regional; e a ação complementar e convergente dos diversos vetores”,⁴¹ entre outras ações. Outro destaque do discurso é a importância e valorização do papel das cidades na política cultural, chamando a atenção para a necessidade de se “formular políticas públicas adequadas ao contexto urbano de hoje, a este tempo e a este espaço, o que demanda um vasto esforço de compreensão da realidade em que estamos inseridos”.⁴²

Faço esta aproximação por entender que, quando trata de temas como “planejamento estratégico” – uma importante ferramenta de governo incorporada sistematicamente às práticas no Brasil a partir dos anos 1990, impulsionada pela percepção positiva do instrumento na cidade de Barcelona após os Jogos Olímpicos de 1992⁴³ –, “patrimônio cultural brasileiro”, “bens culturais”, “diversidade”, “ação complementar e convergente entre diversos vetores” e “contexto urbano”, entre outros termos que passaram a integrar o discurso ministerial desde sua entrada, Gil está defendendo que o ministério deve ampliar sua atuação. Isso viria a incluir os setores de moda, arquitetura e design como eixos de trabalho importantes dentro daquilo que se estava chamando de “economia criativa”.

A atuação do Ministério foi pioneira nesse sentido, trazendo de fato (e não apenas como temas de exposições, seminários ou palestras; ou ainda como objeto de estudo e possível preservação, como no caso da arquitetura tratada exclusivamente como patrimônio cultural) esses campos do saber para dentro do debate e da promoção de políticas públicas de cultura, promovendo uma mudança no eixo desses setores. Ao invés de serem vistos apenas pela ótica da produção industrial e da geração de emprego e renda no campo concreto – no sentido de parques industriais, pólos produtores de moda, de móveis, canteiros de obras de construção civil, etc. – esses campos passam a ter sua dimensão simbólica (e, portanto, como componentes e integrantes da cultura do país) reconhecida e trabalhada pelas políticas públicas propostas pelo MinC. Dessa forma, moda, arquitetura e design são entendidos como produtos culturais do Brasil, e também como constituintes do corpo cultural brasileiro, esse corpo que identifica um povo a partir do reconhecimento de sua cultura única no contexto global. Essa cultura que é fruto das idiossincrasias, no caso do Brasil, entre um passado de terra indígena arrasada, de diáspora de povos escravizados vindos de diversas nações do continente africano, de colonização portuguesa, de destino de imigrantes de diversos países da Europa e do Japão, essa cultura que constitui e, por isso, também, é capaz de propor, moda, arquitetura e design próprios que refletem, produzem e se produzem como produtos culturais.

Importante ressaltar que, quando proponho que a arquitetura estava sendo endereçada de maneira inovadora por parte do Ministério da Cultura, não estou me referindo àquela visão da arquitetura compreendida como um dos maiores projetos e demonstrações de cultura no país no período modernista. A saber, a arquitetura moderna brasileira, que de certa forma concretizou o projeto nacional de Rodrigo Melo Franco de Andrade de inserir o Brasil culturalmente como potência no mundo, mas que não era trabalhada como política pública “de cultura”, mas um projeto político “para a cultura”, e que incluía a arquitetura – tendo

⁴¹ Ibid., p.273.

⁴² Ibid.

⁴³ Ver CAMARGO, 2012, pp. 29-33.

como grande expoente o edifício do MEC no Centro do Rio de Janeiro. Não era disso, entretanto, que, ao inserir arquitetura, design e moda como setores a serem endereçados pelas políticas públicas desenvolvidas no MinC, estava-se tratando. Tanto que a configuração do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) sob a gestão de Gilberto Gil não apresentou grandes inovações estruturais, tendo Maria Elisa Costa, filha de Lúcio Costa, como sua diretora geral a partir de janeiro de 2003.⁴⁴

Ora, essa formulação que busca entender que design, moda e arquitetura são elementos da cultura brasileira – ou do que se desejava para a cultura brasileira naquele período – tanto quanto outras linguagens previamente já inseridas em políticas públicas culturais (teatro, cinema, música, artes visuais, literatura, etc.) não é simples. Mas é uma formulação que indica muito do que se vinha buscando tratar ao endereçar a diversidade não só “étnica e regional”, como colocou Gil no Encontro dos secretários de Cultura, em São Paulo, mas, também, a diversidade de linguagens no Ministério da Cultura constituído entre 2003 e 2010 durante os mandatos consecutivos de Lula com Gil e Juca Ferreira como ministros. E tudo isso integra a visão de “economia criativa” que estava em voga naquele período.

4. Economia criativa e design como estratégias para a cultura no Brasil de Gil

A velha ideia de civilização buscava a harmonia universal pela busca da hegemonia; suas aspirações milenaristas podiam, ao fim, impor a sua lógica de cima para baixo e encontrar a dominação, a supressão, os saques e os corpos feridos pelas batalhas de colonização; posteriormente, de descolonização. A velha frase de Walter Benjamin de que um documento de civilização é também um documento de barbárie sintetiza bem o saldo negativo da colonização. Isso também é cultura.

[...] Nós, que nascemos depois desse processo, não queremos vestir a armadura pesada dessas heranças, pelo contrário. Ao mesmo tempo, não podemos desconhecê-las, sob pena de não exercermos a leveza necessária de uma nova forma de organizar a cultura e suas vidas.

[...] O contexto atual é de uma redefinição radical da forma de produção e geração de valor. A culturalização da vida contemporânea – com a estetização forte dos fluxos, dos fazeres cotidianos e de nossas vidas – elevou nossa capacidade de criar e trouxe infinitas possibilidades de inclusão de multidões como sujeitos de suas histórias e narrativas de vida, individuais e coletivas. Esse fenômeno é o que hoje chamamos de economia criativa. (“Hegemonia e diversidade cultural”, artigo de Gil no *Le Monde Diplomatique Brasil* de 17 de janeiro de 2007. *in GIL, 2013, p.26. Grifos meus.*)

⁴⁴ Disponível em: “Filha de Lúcio Costa assume IPHAN”, <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,filha-de-lucio-costa-assume-iphan,20030107p34402>. Acessado em 16 de abril de 2022.

Com a publicação do Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005,⁴⁵ que instituiu o Sistema Federal de Cultura (SFC) – ou Sistema Nacional de Cultura (SNC), de acordo com a Lei Nº 12.343 de 2 de dezembro de 2010 – e dispôs sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), o Ministério da Cultura estabeleceu as diretrizes que deveriam reger o funcionamento inicial do SFC e seus órgãos integrantes.⁴⁶ Entre as medidas previstas, o SFC deveria “integrar os órgãos, programas e ações culturais do Governo Federal”; “contribuir para a **implementação de políticas culturais democráticas e permanentes**, pactuadas entre os entes da federação e sociedade civil”; “articular ações com vistas a estabelecer e efetivar, no âmbito federal, o Plano Nacional de Cultura”; e “promover iniciativas para apoiar o **desenvolvimento social com pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional**”. [grifos meus]

Além disso, o MinC deveria, entre suas competências, estabelecer as orientações e deliberações normativas e de gestão, consensuadas **no plenário do CNPC e nas instâncias setoriais que o integram**; desenvolver e reunir indicadores e parâmetros quantitativos e qualitativos visando a **descentralização dos bens e serviços culturais**; promover a preservação e disseminação do patrimônio material e imaterial sob a guarda da União; subsidiar as **políticas e ações transversais da cultura nos planos e ações estratégicos** do Governo e do Estado brasileiro; auxiliar o Governo Federal e subsidiar os entes federados no estabelecimento de instrumentos metodológicos e na classificação dos programas e ações culturais no âmbito dos respectivos planos plurianuais; e **coordenar e convocar a Conferência Nacional de Cultura**. [grifos meus]

Entre os objetivos listados no Decreto, destaco: incentivar parcerias no setor público e com o setor privado na área de **gestão e promoção da cultura**; promover a **transparência dos investimentos** na área cultural; incentivar, integrar e coordenar a **formação de redes e sistemas setoriais nas diversas áreas do fazer cultural**; estimular a implantação dos **Sistemas Estaduais e Municipais de Cultura**; e, por fim, **promover a cultura em toda a sua amplitude, encontrando os meios para realizar o encontro dos conhecimentos e técnicas criativos, concorrendo para a valorização das atividades e profissões culturais e artísticas, e fomentando a cultura crítica e a liberdade de criação e expressão como elementos indissociáveis do desenvolvimento cultural brasileiro e universal**. [grifos meus]

A redação do Decreto, como apontado anteriormente, confirma uma visão de cultura diretamente ligada à economia e à produção de valor. Formaliza, ainda, a intenção de se criar o Sistema Federal de Cultura, já anunciada desde os primeiros dias de Gil como ministro, em 2003.

O segundo Capítulo do Decreto trata do Conselho Nacional de Políticas Culturais, o CNPC, órgão colegiado integrante da estrutura básica do Ministério da Cultura. O CNPC teria a finalidade de “propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional”. Para tanto, era

⁴⁵ Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5520.htm>. Acesso em 16 de abril de 2022.

⁴⁶ De acordo com o Art. 2º do Decreto, integravam o SFC o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN; a Agência Nacional de Cinema - ANCINE; a Fundação Biblioteca Nacional - BN; a Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB; a Fundação Nacional de Artes - FUNARTE; e a Fundação Cultural Palmares - FCP; o Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC; e a Comissão Nacional de Incentivo a Cultura - CNIC, além de outros órgãos que fossem vistos como necessários pelo Ministro da Cultura.

integrado pelos entes a seguir: Plenário; Comitê de Integração de Políticas Culturais - CIPOC; **Colegiados Setoriais**; Comissões Temáticas ou Grupos de Trabalho; e a Conferência Nacional de Cultura. É no âmbito dos colegiados setoriais que se instituirá, como veremos mais tarde, a cadeira de Design no CNPC e, consequentemente, no SFC. O CNPC era o responsável por aprovar as diretrizes gerais, acompanhar e fiscalizar a execução do Plano Nacional de Cultura; além de estabelecer as diretrizes gerais, acompanhar e fiscalizar a aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura “no que concerne à sua distribuição regional e ao peso relativo dos setores e modalidades do fazer cultural”; entre outras atribuições.

Os Colegiados Setoriais, por sua vez, deveriam “fornecer subsídios para a definição de políticas, diretrizes e estratégias dos respectivos setores culturais” e “apresentar as diretrizes dos setores representados no CNPC”. Os setores representados, nessa primeira redação do Decreto, eram: (a) artes visuais; (b) música popular; (c) música erudita; (d) teatro; (e) dança; (f) circo; (g) audiovisual; (h) literatura, livro e leitura; e (i) artes digitais.⁴⁷ Junto a esses nove “representantes das áreas técnico-artísticas”, constituíam o Plenário do CNPC:

- quinze representantes do Poder Público Federal, sendo: seis do Ministério da Cultura; um da Casa Civil da Presidência da República; um do Ministério da Ciência e Tecnologia; um do Ministério das Cidades; um do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome; um do Ministério da Educação; um do Ministério do Meio Ambiente; um do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão; um do Ministério do Turismo; e um da Secretaria-Geral da Presidência da República;
- três representantes do Poder Público dos Estados e Distrito Federal;
- três representantes do Poder Público municipal;
- um representante do Fórum Nacional do Sistema S;
- um representante das entidades ou das organizações não-governamentais que desenvolvem projetos de inclusão social por intermédio da cultura;
- sete representantes da área do patrimônio cultural nas áreas de (a) culturas afro-brasileiras; (b) culturas dos povos indígenas; (c) culturas populares; (d) arquivos; (e) museus; (f) patrimônio material; e (g) patrimônio imaterial;
- três personalidades com comprovado notório saber na área cultural, de livre escolha do Ministro de Estado da Cultura;
- um representante de entidades de pesquisadores na área da cultura, a ser definido, em sistema de rodízio ou sorteio, pelas associações nacionais de antropologia, ciências sociais, comunicação, filosofia, literatura comparada e história;
- um representante do Grupo de Institutos, Fundação e Empresas - GIFE;
- um representante da Associação Nacional das Entidades de Cultura - ANEC; e
- um representante da Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior - ANDIFES.

⁴⁷ Essa listagem de setores se refere, como indica o texto, ao Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. Este decreto viria a ser alterado (já na gestão de Juca Ferreira à frente do MinC) pelo Decreto nº 6.973, de 7 de outubro de 2009, que incluiria novos setores no CNPC, e consolidado pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.

Assim se configurava, então, o recém-instituído Conselho Nacional de Políticas Culturais. Já sob a gestão de Juca Ferreira, o Decreto nº 6.973, de 7 de outubro de 2009, veio a alterar a redação do Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. Nele, passam a integrar o Sistema Federal de Cultura também a Fundação Nacional de Artes – FUNARTE; a Fundação Cultural Palmares – FCP; e o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Além disso, o novo decreto inclui, entre outras ações, novos setores a serem representados no CNPC: literatura, livro e leitura; arte digital; arquitetura e urbanismo; **design**; artesanato; e moda.

A partir desse momento, o design passa a se constituir como um setor colegiado no Conselho Nacional de Políticas Culturais.

Não por acaso, é justamente neste ano, 2009, que a existência do Centro Carioca de Design é publicada no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, integrando esse contexto de ampliação dos setores compreendidos como “culturais” no Brasil.

4. Considerações Finais

Como dito no início deste artigo, a intenção é buscar compreender a criação do Centro Carioca de Design à luz do contexto político e cultural em que o Brasil e o mundo estavam inseridos naquele momento. É importante frisar, mais uma vez, que este artigo é parte de uma pesquisa que busca compreender como o discurso do design integra, a partir da primeira década do século XXI, um contexto intertextual que é permeado por termos como “economia criativa”, “cidades criativas”, “indústria cultural”, “economia da cultura”, “planejamento estratégico”, entre outros.

O design aparece, assim, como um elemento discursivo – e, no caso apresentado, como um elemento a ser trabalhado pelo seu valor simbólico e econômico como política cultural – que estabelece um novo modo de figurar entre as políticas públicas nacionais. Não mais apenas como vetor de desenvolvimento industrial ou como serviço, o design é compreendido, sob as gestões de Gil e Juca como Ministros da Cultura nos dois primeiros mandatos do Presidente Lula, como setor cultural no Brasil, integrando o arcabouço simbólico do país junto a outras linguagens já estabelecidas como constitutivas da cultura nacional.

6. Referências

- CAMARGO, P.O. **As cidades, a cidade: política e arquitetura no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2012.
- COSTA, E. **Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes**. 1.ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- GIL, G. **Cultura pela palavra: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010 / Gilberto Gil e Juca Ferreira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GIL, G.; RISÉRIO, A. **O poético e o político e outros escritos**. 1.ed. Rio de Janeiro: Versal, 2013.
- LUZ, A. et. al. **Produção cultural no Brasil, volume 1**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. 5v.
- PT. **Caderno temático de programa de governo “A imaginação a serviço do Brasil”**. São Paulo: Comitê Lula Presidente, 2002.
- RUBIM, A. (org.). **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação



14º Congresso Brasileiro de Design
ESDI Escola Superior de Desenho Industrial
ESPM Escola Superior de Propaganda e Marketing

Peseu Abramo, 2016.