

ENTRE A DEMOCRATIZAÇÃO E A SOBREVIVÊNCIA: POSSIBILIDADES E DESAFIOS DA POLÍTICA CULTURAL DA NICARÁGUA SANDINISTA

Felipe Canova Gonçalves¹

Elen Cristina Gerales²

Resumo: Neste artigo, a política cultural implementada durante a Revolução Sandinista (1979-1990), na Nicarágua, é lida a partir de suas influências internacionais e de seu contexto social e histórico, por meio de análise documental e revisão bibliográfica. O tema se justifica, por seu ineditismo, já que a experiência nicaraguense é pouco estudada no país, e pelo diálogo que pode estabelecer com discussões sobre políticas culturais no Brasil. Destaca-se que essa política buscou o acesso crescente das classes excluídas à produção cultural, enfrentou a divisão entre produtores e consumidores de cultura e tentou propor ações conjuntas com as áreas de educação e comunicação.

Palavras-chave: Política cultural. Revolução Sandinista. Nicarágua.

Abstract: In this article, the cultural politics implemented during Sandinista Revolution (1979-1990), in Nicaragua, is read from its international influence and its social and historical context, by means of document analysis and literature review. The theme is justified by its uniqueness, since the Nicaraguan experience is little studied in the country, and the dialogue that can establish discussions on cultural politics in Brazil. It is noteworthy that this politics sought increased access of excluded classes to cultural production, faced the divide between producers and consumers of culture and tried to propose joint actions with the areas of education and communication.

Keywords: Cultural policy. Sandinista Revolution. Nicaragua.

Este artigo pretende apresentar um panorama da política cultural efetivada durante a Revolução Sandinista na Nicarágua, nos anos de 1979-1990. Por meio da análise documental e da revisão bibliográfica, tenta responder às seguintes perguntas: quais as propostas de ação desenvolvidas por esta política cultural? Qual sua concepção

¹ Doutorando em Comunicação na Universidade de Brasília (UnB), na linha Políticas de Comunicação e Cultura e bolsista da CAPES. Membro do grupo de pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais e do Grupo de Estudos Comparados México, Caribe, América Central e Brasil (MeCACB). e-mail: canovagoncalves@gmail.com.

² Jornalista e Mestre em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Doutora em Sociologia, pela Universidade de Brasília (UnB), e professora adjunta do Departamento de Comunicação da mesma universidade. Coordenadora do Laboratório de Políticas de Comunicação da Universidade de Brasília. e-mail: elenger@ig.com.br.

de cultura? É possível estabelecermos diferentes fases no desenvolvimento da política cultural sandinista? De que modo os esforços nicaraguenses estão relacionados com as políticas culturais de países como França e Cuba? Em que medida este legado sandinista contribui para o debate contemporâneo?

As principais justificativas para a realização deste artigo são o ineditismo da experiência nicaraguense e a escassez de estudos sobre o tema no Brasil. Peixoto (1987) publicou a única obra em nosso país sobre os esforços da Nicarágua em criar uma cultura revolucionária, na qual apresenta a formulação dos dirigentes do governo revolucionário sobre o tema e expõe uma pequena amostra da produção literária da época. Em seu livro, reconhecemos, nos pronunciamentos dos dirigentes, a necessidade da criação de uma política cultural própria, porém, o balanço da experiência permanece pendente. É surpreendente, também, o quanto a revolução sandinista foi ágil e assertiva em definir a sua política cultural, com várias ações nos primeiros anos de seu governo, o que a torna um caso importante para outros Estados e outros povos, justificando o interesse por seu estudo. A relevância do tema é reforçada pela atualidade da discussão sobre políticas culturais no país, em que frequentemente ocorre a oscilação entre os modelos ditos originais e os importados e a necessidade de se estabelecer etapas para que as ações culturais não sejam isoladas, mas orgânicas e integradas.

Segundo Calabre, podemos entender política pública cultural como “um conjunto organizado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura” (2005, p. 2). Para avaliarmos as experiências construídas nesse âmbito, na Nicarágua, torna-se necessária a recuperação das ações do Estado no campo da cultura, através do seu mapeamento em determinado período, nas esferas da produção, circulação e consumo culturais, bem como as ações dos demais sujeitos envolvidos nesse campo – especialmente os trabalhadores da cultura, no caso sandinista. Além disso, devemos considerar que toda a reflexão sobre política cultural, como aponta Bolán (2006), abarca as tensões e interesses envolvidos no exercício do poder político – muitas vezes em conflito com o campo da cultura e da arte – e na tomada de decisões pelo Estado, com vistas à condução desse conjunto de relações sociais que a cultura representa em uma dada realidade.

Os documentos que serviram de base ao estudo foram: o *Programa Sandinista*, plataforma política da Frente Sandinista de Libertação Nacional, de 1969 (FSLN, 1989);

o livro elaborado como sistematização da política cultural sandinista, *Hacia una Política Cultural de la Revolución Popular Sandinista* (CULTURA, 1982); e textos com o debate dos intelectuais sandinistas sobre política cultural veiculados no *Ventana*, suplemento cultural semanal do jornal nicaraguense *Barricada*.

O artigo divide-se em quatro partes. Na primeira, discutimos as experiências de política cultural francesa e cubana, no período entre 1960-1980, que referenciaram, em alguma medida, os sandinistas; na segunda, situamos brevemente a Nicarágua e o cenário da Revolução Sandinista; na terceira, apresentamos a concepção de cultura do governo revolucionário e, por fim, mergulhamos no histórico das tentativas de formulação e implementação da política cultural sandinista.

1. Duas referências para a política cultural nicaraguense: França e Cuba

Por meio da criação do Ministério dos Assuntos Culturais, assumido por André Malraux, no fim dos anos de 1950, a França criou uma política cultural apoiada no papel dinamizador do Estado do Bem-estar Social. A ideia central, de início, era alavancar um processo de democratização da cultura, cujos pressupostos consistiam em “tornar acessíveis as principais obras da humanidade e, primeiro, da França, ao maior número possível de franceses; garantir o mais vasto público para nosso patrimônio cultural e favorecer a criação de obras de arte e do pensamento que o enriqueçam” (POIRRIER; GENTIL, 2012, p. 19).

As ações do Ministério focavam as manifestações do presente, a “arte viva” como as chamavam os franceses, e as grandes obras universais, deixando o legado histórico, no campo da cultura e da arte, aos cuidados das universidades e escolas. As casas de cultura criadas pelo Ministério buscavam construir a aproximação com o público das manifestações artísticas contemporâneas, ou seja, objetivavam “transformar um privilégio em um bem comum” (POIRRIER; GENTIL, 2012, p. 53). Contudo, uma crítica à proposta de democratização da cultura era formulada pelo setor envolvido nas iniciativas de educação popular, muito presentes na época. A política cultural, então levada a cabo, carecia de uma concepção de homem e de uma intenção de civilização claras, ao mesmo tempo em que separava a cultura para a elite (criada pelos artistas

“profissionais”, apoiados por Malraux) e a cultura destinada à massa, produzida por “amadores” vinculados às iniciativas populares (POIRRIER; GENTIL, 2012).

A saída de Malraux do Ministério, após dez anos de gestão, leva a um enfraquecimento das iniciativas culturais promovidas pelo Estado. Entretanto, com a vitória do Partido Socialista, no começo dos anos de 1980, ocorre uma retomada da política cultural, com uma nova concepção. Jack Lang, ministro na época, defendia a concepção de democracia cultural, que conservava elementos da política de democratização anterior, porém introduzia dois elementos de superação: a aceitação da diversidade de manifestações artísticas e culturais, como parte de um “todo cultural” a ser promovido pelo Estado; e a sinergia entre economia e cultura, a partir de uma política de apoio às indústrias culturais nacionais, concebidas como contraponto à hegemonia estadunidense, nas esferas de produção e consumo (POIRRIER; GENTIL, 2012).

Em Cuba, a política cultural estruturada após a Revolução de 1959 atuou, principalmente, na criação das condições materiais para a produção de uma cultura pautada em novos valores, condizentes com as transformações sociais, políticas e econômicas vividas no país. O lastro de toda essa concepção é a ideia de “homem novo”, formulada no bojo dos movimentos de libertação nacional da época, com base na luta contra o colonialismo e sistematizada por Ernesto Che Guevara, no ensaio *El socialismo y el hombre en Cuba* (1967). O desafio cubano, para Guevara, consistiria em entender o protagonismo individual em um processo consciente de autoeducação, e, ao mesmo tempo, a inserção do indivíduo como membro de uma comunidade maior, massiva. Em Cuba, portanto, assumiu-se a sociedade como uma escola, buscando os instrumentos para aliar a busca de uma nova base material, de natureza social, ao fazer do “homem novo”, de sua moral. A arte e a cultura, na Revolução Cubana, assumiriam a tarefa de buscar métodos distintos aos convencionais para “desenvolver o homem novo”, através da educação popular, nos campos da cultura e da arte, sem negar de forma dogmática expressões artísticas produzidas em uma etapa anterior à revolução (1967, p. 122).

Ao reconhecer, portanto, a política cultural como um processo educacional visando à formação do homem novo, os cubanos estabeleceram algumas linhas de ação: criação das condições materiais para alavancar a produção cultural nacional; ampliação

do acesso aos bens culturais, pelos setores da sociedade anteriormente excluídos; formação de profissionais e amadores nas várias linguagens artísticas; articulação da cultura com o sistema educacional; e organização do campo cultural, por meio dos institutos, associações e órgãos similares. Nesse último aspecto, chama a atenção o fato dos cubanos terem criado uma política bastante descentralizada,³ com autonomia das diferentes instituições – algumas de projeção internacional, como a *Casa de las Américas* e o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* – e uma forte associação de intelectuais do campo da cultura e da arte (*Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba* – UNEAC) (WELLINGA, 1994).

Na área da produção cultural, o Estado garantia as condições de sobrevivência dos artistas, independentemente da arrecadação ou êxito da obra, inclusive durante os períodos de pesquisa e experimentação estética (OTERO, 1971). Tanto os artistas profissionais, como os arte-educadores, que promoviam atividades de sensibilização estética, e os grupos artísticos amadores assumiam a perspectiva de buscar novas formas de relacionar-se com o público e realizar um “serviço social”, na denominação cubana. A disseminação das ações culturais nas montanhas, no campo, nas atividades de trabalho voluntário, nas fábricas, são exemplos dessa prática, que gerou experiências internacionalmente reconhecidas como o *Teatro Escambray* e os *Talleres* (oficinas formativas) de literatura. A liberdade de criação estética era assumida pela política cultural, enquanto uma condição de produção, contudo, sabemos que essa é uma seara de permanentes conflitos. Otero relata que havia a expectativa do artista assumir a responsabilidade de realizar “uma profunda conciliação entre sua liberdade de expressão e o dever revolucionário, traçando assim uma barreira às sutis penetrações ideológicas” (1971, p. 14, tradução nossa⁴), contrárias às instituições que garantiam a própria liberdade de expressão. O risco do dirigismo cultural e da valorização do senso comum esteve presente durante a experiência cubana (FEIJÓ, 1985), embora esta tenha colocado de forma consistente o problema da liberdade individual de criação, e, principalmente, popularizado amplamente o acesso e a produção cultural no país.

2. Nicarágua: tão perto, tão longe

³ A criação do Ministério da Cultura local ocorre apenas em 1976, 17 anos após o início da Revolução.

⁴ “[...] una entrañable conciliación entre su libertad de expresión y su deber revolucionario, trazando una barrera a las sutiles penetraciones ideológicas”.

Maior país em extensão territorial da América Central, a Nicarágua apresenta traços comuns aos demais países latino-americanos, como o papel de economia agroexportadora, na divisão internacional do trabalho, a dependência econômica e tecnológica, em relação aos países desenvolvidos, e uma persistente desigualdade social. A proximidade geográfica entre os países centro-americanos – e destes com os Estados Unidos –, estabeleceu processos históricos semelhantes, em países como Nicarágua, El Salvador, Guatemala e Honduras, bem como um peso maior das relações destes países com os EUA (BATAILLON, 2008).

Além desses fatores regionais, existem três características próprias da formação nicaraguense, que a singularizam em relação aos países vizinhos: as constantes intervenções armadas estadunidenses, realizadas desde meados do século XIX até os anos 30 do século XX; os quarenta e três anos de ditadura civil-militar da família Somoza (1936-1979); e os processos de resistência popular à dominação estrangeira e aos desmandos da elite local, cuja maior expressão é Augusto César Sandino, líder de um exército guerrilheiro de camponeses que combateu a última intervenção armada dos EUA na Nicarágua, na década de 1920-30 (WHEELOCK ROMÁN, 1985).

Inspirada no legado de Sandino e na recém-vitoriosa revolução cubana, a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), organização de luta armada nascida em 1962, reivindicava a soberania e a independência nacional. Sua luta contra a ditadura dos Somoza era definida como uma luta anti-imperialista apoiada no *Programa Sandinista*, de caráter democrático, classista e nacionalista. O triunfo dos guerrilheiros ocorre no ano de 1979, estabelecendo um governo “terceiro-mundista, democrático e revolucionário, com um programa de desenvolvimento nacional independente, de não-alinhamento nas relações internacionais, e de redistribuição de renda” (BOERSNER, 1996, p. 244, tradução nossa⁵).

No plano econômico, buscou-se uma economia mista, na qual coexistiam a propriedade privada e a propriedade social (estatal e em cooperativas), que garantiu a democratização da economia, a universalização da saúde e da educação como usufruto social do capital gerado pelas empresas estatais. A nacionalização de todas as

⁵ “[...] tercermundista, democrático y revolucionario [con un programa de desarrollo nacional independiente, de no alineamiento en las relaciones internacionales, y de redistribución del ingreso nacional]”.

propriedades dos Somoza e do sistema financeiro, a reforma agrária e o controle da exportação de produtos chave para o país, como o café e o algodão, foram algumas das principais medidas econômicas tomadas pelos sandinistas. Outro traço marcante da revolução nicaraguense foi a sua concepção ampla de democracia, levada a cabo desde seus primeiros dias com a criação e o fortalecimento das organizações de jovens, mulheres, professores, trabalhadores rurais, entre outros, bem como a organização comunitária nos bairros e a mudança profunda nas forças armadas, que assimilam o legado guerrilheiro e assumem um caráter popular.

A questão militar certamente teve um forte peso na Revolução Sandinista, pois a Nicarágua esteve em permanente agressão contrarrevolucionária – também denominada como “guerra de baixa intensidade” ou “guerra de agressão” – desde a derrocada de Somoza, com apoio irrestrito dos EUA. O saldo desse conflito foi demasiado pesado para Revolução: mais de trinta mil mortos, 350 mil famílias camponesas desalojadas, nove bilhões de dólares em danos econômicos e a permanência, mesmo com o cessar-fogo, do serviço militar obrigatório e da ameaça de agressão pelas tropas contrarrevolucionárias. A conjuntura desse final de guerra com a manutenção da pressão militar, econômica e política influenciou diretamente nas eleições de 1990, quando os sandinistas foram derrotados por uma coalizão de oposição liderada por Violeta Chamorro, ex-membro da Junta de Governo.

3. Cultura é a revolução e a revolução é a cultura

A necessidade de uma “revolução na cultura e no ensino” – um dos treze tópicos do *Programa Sandinista* de 1969 – foi tomada como ponto de partida para as ações do governo sandinista no campo da cultura. Neste programa, três itens estavam diretamente ligados à construção das bases de uma nova cultura: a realização de uma campanha massiva de erradicação do analfabetismo; o resgate das obras de intelectuais progressistas levadas ao esquecimento pela ditadura; o desenvolvimento de uma cultura nacional, associada à extinção da “invasão neocolonial na nossa cultura” (FSLN, 1989, p. 5).

As várias experiências na cultura e na comunicação produzidas durante o enfrentamento à ditadura somozista, bem como o acúmulo organizativo da luta popular, deram suporte à criação da política cultural sandinista. Como exemplos, destacamos: a contracultura criada pelos sandinistas e seus simpatizantes, caracterizada pelo desenvolvimento de linguagens artísticas como a música, a poesia e as artes plásticas; o engajamento dos artistas e dos comunicadores, que perceberam a necessidade de uma participação para além de sua pauta corporativa, ou seja, no embate contra a ditadura; a necessidade de apropriação dos meios de comunicação pela FSLN, para promover o projeto revolucionário e consolidar a organização partidária através de experiências como as rádios clandestinas, a produção audiovisual na guerrilha e o periodismo de catacumbas, uma forma de comunicação interpessoal clandestina, criada no auge da censura ditatorial, para informar e debater com o povo a partir da leitura de notícias em igrejas.

Concebido a partir desse legado, o Ministério da Cultura, encabeçado pelo poeta Ernesto Cardenal, foi criado nos primeiros dias da revolução, com objetivos amplos e uma forte carga simbólica, ao ponto de ser instalado na antiga mansão do ditador Anastasio Somoza. No documento *Un Programa de la Revolución: Ministerio de Cultura*, estavam identificados como seus objetivos:

neutralizar as influências prevalecentes e herdadas do passado através do resgate e da preservação dos valores próprios que conformam a identidade nacional nicaraguense, que é latino-americana, e desenvolver, baseados em nossos próprios valores, uma cultura democrática e anti-imperialista, por meio da qual o povo se converta num criador de cultura e em seu protagonista, e deixe de ser um simples receptor e consumidor como foi no passado de valores culturais estrangeiros. (CULTURA, 1982, p. 277, tradução nossa⁶)

Cardenal descreve, num discurso de 1980, e em concordância com esses objetivos gerais, a cultura sandinista como “revolucionária, democrática, popular, nacional e *anti-imperialista*” (1987, p. 43, grifo do autor). Revolucionária, pois optou por desenvolver a cultura dos explorados que derrubaram a ditadura, e assim

⁶ “[...] neutralizar las influencias prevalecientes y heredadas del pasado a través del rescate y de la preservación de los valores propios que conforman la identidad nacional nicaragüense, que es latinoamericana, y desarrollar, basados en nuestros propios valores, una cultura democrática y anti-imperialista, por medio de la cual, el pueblo se convierta en creador de cultura y en su protagonista, y deje de ser un simple receptor y consumidor como lo fue en el pasado de los valores culturales foráneos”.

acompanhar a transformação da sociedade nicaraguense, os avanços da consciência revolucionária e a superação da divisão do trabalho, entre trabalho manual e intelectual. Democrática, para que a maioria da população tenha acesso a ela, nas suas manifestações nacionais e universais, mas seja também produtora de cultura. Popular, no sentido de reconhecer o povo como criador e valorizar suas manifestações, sendo a própria revolução a principal delas. Nacional, que significa “definir, desenvolver, descobrir (é possível acrescentar mais verbos), nossa identidade nacional e nossa história” (CARDENAL, 1987, p. 45), reconhecendo diferentes regiões, culturas e línguas nacionais do país. E, por fim, anti-imperialista, quando se reconhece nos valores e expressões de povos que lutam por sua libertação, especialmente os povos latino-americanos. Em síntese, as características da cultura sandinista são as mesmas que movem a própria revolução sandinista. Ou, nas palavras de Cardenal, a “Revolução é Cultura, e a nossa Cultura agora é Revolução. Não há distinção entre Revolução e Cultura” (1982a, p. 175, tradução nossa⁷).

Essa concepção de cultura, por seu sentido amplo, pode nos remeter a uma acepção antropológica do termo. Daisy Zamora, vice-ministra da Cultura nos primeiros anos da revolução, ressalta que a ideia de assumir o povo como sujeito da cultura, como “autor e consumidor, propagador e protagonista”, modificava para os sandinistas a própria concepção de fundo do termo. Para ela, “a concepção de cultura nesta nova etapa será abarcadora, integral, ou seja, considerará como sua todas as manifestações do homem e irá propor a criação de um novo tipo de homem” (CULTURA, 1982, p. 7, tradução nossa⁸), assumindo, portanto, um viés humanista e antropológico. Por outro lado, Cardenal em seu balanço de seis meses de atuação do Ministério da Cultura (1982a, p. 175, tradução nossa⁹), reconhece que a revolução concedeu “importância a nível ministerial à poesia, à música, à pintura, ao folclore, aos esportes, ao cinema, à dança, ao canto”, enfim, à cultura enquanto um conjunto de manifestações artísticas e folclóricas.

Cabe destacar também por outro lado que, além dos quadros diretamente envolvidos no Ministério, os demais dirigentes sandinistas incidiram diretamente nesta

⁷ “[...] Revolución es Cultura, y la Cultura nuestra ahora es Revolución. No hay distinción entre Revolución y Cultura”.

⁸ “[...] la concepción de la cultura en esta nueva etapa será abarcadora, integral, es decir, considerará como suyas todas las manifestaciones del hombre y se propondrá la creación de un nuevo tipo de hombre”.

⁹ “[...] importancia a nivel ministerial a la poesía, a la música, a la pintura, al folklora, a los deportes, al cine, a la danza, al canto”.

discussão sobre o que fazer cultural. Sérgio Ramírez, escritor e vice-presidente, no governo revolucionário, afirmava que:

a implantação de um modelo cultural, ou de uma linha formal para o futuro da criação individual na literatura ou na prática, seria um risco inaceitável ou uma aberração de consequências catastróficas. Assim como desde a perspectiva da disseminação e criação popular da cultura as possibilidades são múltiplas e apenas começam a abrir-se, do lado da perspectiva de criação individual também são múltiplas. (1982, p. 150-151, tradução nossa¹⁰)

Esta defesa da liberdade individual de criação artística na revolução, levantada por Ramírez, entrava em conflito com as afirmações de outros dirigentes em torno da “compreensibilidade” das obras artísticas. Em outras palavras, havia uma exigência de que a arte fosse entendida pelo povo e, caso isto não ocorresse, ela perderia o sentido. “Queremos que não se perca a qualidade artística mas que se lembre que a arte não serve de nada se não for entendida pelos operários e pelos camponeses” (1987, p. 32), diria o Comandante Bayardo Arce. Ou, para o Comandante Tomás Borge, “que sentido tem a cultura se não contribui à formação do homem novo? Que sentido tem um poema que não seja assimilado pelo povo? [...] a nova cultura deve ter um conteúdo popular, estar ao serviço do povo, ser uma arma contra a cultura elitista” (1982, p. 66, tradução nossa¹¹).

Este debate sobre a concepção de cultura sandinista deve ser ampliado pelo entendimento da relação entre cultura e educação, mencionada desde o programa histórico sandinista e em documentos fundantes da revolução como o Estatuto sobre Derechos y Garantías de los Nicaraguenses.¹² Inspirados no legado cubano, os nicaraguenses incorporam a ideia da formação do “homem novo” revolucionário. Carlos Tünnermann Bernheim (1980), ministro da Educação, no começo do governo sandinista, apontava que era necessário elaborar uma política educacional orientada a um processo educativo humanista da sociedade nicaraguense, assumindo um sentido crítico e libertador. Para alcançar este desafio, Bernheim ressalta a necessidade de

¹⁰ “[...] la implantación de un modelo cultural, o de una línea formal para el futuro de la creación individual en la literatura o en la práctica, sería un riesgo inaceptable, o una aberración de consecuencias catastróficas. Así como desde la perspectiva de la diseminación y creación popular de la Cultura, las posibilidades son múltiples y apenas empiezan a abrirse, desde esta otra perspectiva de la creación individual, las posibilidades también son múltiples”.

¹¹ “¿Qué sentido tiene la cultura si no contribuye a la formación del hombre nuevo?; ¿qué sentido tiene un poema que no sea asimilado por el pueblo? [...] la nueva cultura debe tener un contenido popular, estar a servicio del pueblo, ser el arma contra la cultura elitista”.

¹² O estatuto regulamentava os direitos individuais e coletivos na Nicarágua pós-guerra civil. O capítulo sobre os direitos culturais mesclava os âmbitos da cultura e da educação. (NICARAGUA, 1979)

colocar em contato a “educação com a realidade nacional e a vinculação entre educação e trabalho”, com o objetivo de “formação do homem novo na Nicarágua”¹³ (1980, p. 19).

Um exemplo de materialização desta proposta em que educação e cultura se encontram foi a Cruzada Nacional de Alfabetização, também denominada Insurreição Cultural, campanha realizada em 1980 e que praticamente erradicou o analfabetismo no país. Mais de sessenta mil voluntários (denominados “brigadistas”), em sua maioria jovens urbanos de classe média, partem para o campo, onde tomam contato com a pobreza e as árduas condições de trabalho. O conflito entre o trabalho manual e intelectual é problematizado, através do mútuo envolvimento dos brigadistas nas atividades produtivas camponesas e dos trabalhadores nas aulas de alfabetização. Com forte influência da pedagogia de Paulo Freire, a campanha foi entendida como um “ato político com implicações pedagógicas”, ao mobilizar o povo e promover um reencontro deste com sua terra e sua tradição (SANTOS, 1990, p. 77). Esse esforço dos sandinistas em erradicar o analfabetismo colocou o país em outro patamar, pois permitiu tanto o avanço da política cultural e educacional, como estimulou a integração nacional – entre campo e cidade, entre regiões com diferentes características – em uma perspectiva popular e democrática.

4. Entre a democratização e a sobrevivência

De modo geral, podemos demarcar uma primeira etapa da política cultural sandinista pela sua adesão à ideia de democratização da cultura, que no caso nicaraguense passava por dois aspectos, segundo Wellinga:

oferecer a possibilidade da população entrar em contato com a cultura – o aspecto consumidor – através da criação das condições e da infraestrutura, ou seja, o próprio Ministério da Cultura, a campanha de alfabetização, editoriais, revistas, bibliotecas, feiras, os CPC, brigadas culturais, a biblioteca itinerante, museus, etc. E, junto a isso, está o processo produtivo: criar as possibilidades para que a própria população desenvolva atividades culturais (artesanato, oficinas,

¹³ No caso nicaraguense, a concepção de homem novo incorpora as reflexões da Teologia da Libertação e a experiência da guerrilha nas montanhas, que durou mais de dez anos ininterruptos.

coletivos culturais das organizações de massas). (1994, p. 120, tradução nossa¹⁴)

Entre as atribuições do Ministério da Cultura sandinista estavam elencadas a criação de órgãos nacionais de direção, planejamento e administração da cultura, a organização de eventos culturais que garantam a “participação ativa e massiva do povo”, a conservação do patrimônio cultural, o estímulo à produção de bens culturais e a formação dos recursos humanos necessários para este trabalho (CULTURA, 1982, p. 278). Para atender aos objetivos específicos de elaboração de mecanismos de fomento cultural, resgate do legado artístico nacional, investigação científica no campo da cultura e incentivo ao desenvolvimento do esporte, que constam em seu programa, estabeleceram-se nove linhas de ação para o Ministério: educação artística, bibliotecas e arquivos, patrimônio histórico, artesanato, cinema, esporte e recreação, pesquisa cultural, fomento às artes, criação dos Centros Populares de Cultura (CPC).

Outra área identificada como prioritária na democratização da cultura sandinista, conforme Cardenal, era a “reestruturação dos meios massivos de comunicação” (1982b, p. 263). A ampliação da cobertura de rádio e televisão a praticamente todo o território nacional; a alteração na estrutura de propriedade, com a nacionalização dos meios de comunicação pertencentes à família Somoza e seus apoiadores diretos; a criação de uma rede de televisão estatal, no marco de serviço público, educativo e cultural; e a promulgação de um marco regulatório para os meios de comunicação, de caráter democrático, já em 1979, são exemplos das mudanças nesse campo.

As ações e a gestão cultural da Revolução Sandinista avançaram para além das políticas criadas por seu organismo fomentador, sendo acompanhadas diretamente por um movimento cultural encabeçado pela *Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura* (ASTC). A proposta da associação era atuar no “resgate e valorização das autênticas raízes populares; difundir valores próprios negados pelo sistema no passado; elaborar, a partir da análise de nossa verdadeira história, os traços de nossa identidade

¹⁴ “[...] ofrecer la posibilidad a la población de entrar en contacto con la cultura – el aspecto consumidor – a través de la creación de las condiciones y la infraestructura: es decir, el Ministerio de Cultura mismo, la campaña de alfabetización, editoriales, revistas, bibliotecas, ferias, los CPC, brigadas culturales, el bibliobús, museos, etc. Y junto a eso, está el aspecto productivo: crear las posibilidades para que la población misma desarrolle actividades culturales (artesanías, talleres, las ramas culturales de los organismos de masas)”.

nacional” (CULTURA, 1982, p. 325, tradução nossa¹⁵). Representante dos artistas profissionais nicaraguenses, a associação será o pivô de uma elaboração paralela – e, na maior parte das vezes, conflitiva – ao Ministério da Cultura, no campo da política cultural sandinista.

A ASTC editava o suplemento cultural *Ventana* do jornal *Barricada*, órgão oficial da FSLN e diário de maior circulação do país, à época. Apoiado em uma concepção ampla de cultura, o *Ventana* difundia semanalmente as manifestações culturais populares e eruditas, sob a perspectiva da diversidade. Com várias reportagens especiais sobre temas sociopolíticos, países, figuras históricas e regiões do país, o suplemento também cumpria um papel formativo e de difusão cultural. Além disso, através das páginas de *Ventana*, podemos reconstituir o debate nacional sobre a política cultural, evidentemente, desde o ponto de vista da ASTC (WELLINGA, 1994).

As primeiras críticas formuladas pela ASTC à política cultural articulada pelo Ministério são dirigidas aos *Talleres de Poesia*, oficinas formativas para a produção de poesia por operários, camponeses, membros da polícia e do exército etc. A “socialização dos meios de produção poéticos”, proposta por Cardenal e elogiada por escritores e críticos literários, nacionais e internacionais, envolvia o estudo da obra de poetas vanguardistas, como Ezra Pound, e os clássicos nicaraguenses, bem como a análise das obras produzidas pelos participantes. Entretanto, esse passo decisivo dado pelo Ministério da Cultura para avançar no terreno da produção cultural, de forma massiva, segundo os artistas e intelectuais da ASTC induzia a uma uniformidade e à limitação da criação poética. Para os críticos aos *Talleres*, a produção poética ali realizada se vinculava unicamente ao *exteriorismo*, corrente literária encabeçada no país pelo próprio ministro Cardenal, e priorizava os temas ligados à revolução (VENTANA et al., 1981).

Wellinga (1994) aponta que, nessa crítica inicial, estava latente uma crítica de fundo, centrada no fato do Ministério não levar em consideração as opiniões dos intelectuais na política cultural e atender de forma insuficiente as demandas dos artistas profissionais. No segundo congresso da ASTC, realizado em 1982, esse descontentamento emerge durante os debates e *Ventana*, em sua edição pós-congresso,

¹⁵ “[...] rescatar y valorizar las auténticas raíces populares; por difundir esos valores propios que en el pasado el sistema nos fue negado; por conformar en base al análisis de nuestra verdadera historia, los rasgos de nuestra identidad nacional”.

dedica duas páginas a um documento da *Unión de Escritores*, intitulado *Relaciones entre la ASTC y el Ministerio de Cultura* (ESCRITORES, 1982). O texto menciona como limites da ação do Ministério a falta de experiência, o orçamento muito reduzido e a alta carga de expectativas quanto a suas ações e propostas. Também são explicitadas a “ausência de comunicação entre ASTC e ministério” e o “isolamento e rejeição por parte do ministério aos artistas e escritores” que fazem o exercício da crítica.

Como propostas de superação desses impasses, o documento prevê a necessidade da ASTC avançar na sua estrutura orgânica interna, aproximar-se das organizações de massas e constituir um apoio sólido ao Ministério da Cultura. A realidade, contudo, contradiz essa afirmação, pois a ASTC passa a disputar o protagonismo no campo cultural com o Ministério, por meio de um processo de profissionalização da produção artística sob sua tutela¹⁶ e ao promover uma intensa programação cultural em sua sede, que rapidamente se torna um dos principais polos culturais do país. Após esses conflitos, que envolveram também uma dura disputa pessoal entre Ernesto Cardenal e Rosario Murillo (então secretária geral da ASTC),¹⁷ houve uma interdição no debate público sobre a política cultural sandinista.

A conjuntura de conflito militar vivida pelo país contribuiu diretamente no esgotamento das ações de democratização da cultura do Ministério. Era mais viável, para uma revolução totalmente envolvida na defesa contra a agressão externa, após 1982, o apoio aos grupos profissionais fomentados pela ASTC, pela sua condição de adequação à conjuntura e possibilidade de resultado imediato. Um exemplo era a participação desses coletivos ligados à ASTC, nas chamadas Brigadas Culturais, promotoras de apresentações de teatro, dança, música, circo e poesia, nas frentes de guerra localizadas nas fronteiras do país.

Rosario Murillo avalia essa situação, no ano de 1985, afirmando o surgimento de “uma política cultural de emergência, de sobrevivência, de guerra, na qual lamentavelmente temos que sacrificar, até certo ponto, projetos de desenvolvimento, para consolidar os projetos existentes”. (CHOW, 1985, p. 11, tradução nossa¹⁸) No

¹⁶ A ASTC, através de fundos provenientes diretamente da Presidência da República e de mecanismos de autossustentação, consegue subsidiar financeiramente vários grupos e coletivos de produção em diferentes linguagens artísticas.

¹⁷ Amplamente documentada em Wellinga (1994) e Cardenal (2005).

¹⁸ “[...] una política cultural de emergencia, de sobrevivencia, de guerra, en la que lamentablemente nos vemos obligados a sacrificar, hasta cierto punto, proyectos de desarrollo, para consolidar los proyectos existentes”.

limite, essa situação em que o país foi forçado a entrar pela guerra de agressão – o orçamento nacional chegou a ser destinado em 70% à defesa –, dilapidou gradualmente as possibilidades de trabalho institucional na cultura. O ápice desse desgaste ocorre com a extinção do Ministério em 1988, como parte da chamada “compactação do Estado”, em decorrência dos ajustes econômicos promovidos pelos sandinistas. Por outro lado, a criação de um Instituto Nacional de Cultura, dirigido pela ASTC, no ano seguinte, reforça a ideia do êxito de certo pragmatismo cultural dentro da Revolução Sandinista.

Da particularidade da experiência ao legado: considerações finais

Pensar uma política cultural em um contexto tão particular como a Revolução Sandinista passa, inicialmente, pelo esforço transformador mediado por experiências internacionais e por uma concepção de cultura que legitime um novo país e uma nova sociedade fundamentados em novas relações de produção.

Embora os sandinistas tenham se apropriado da concepção francesa de democratização da cultura, ou “projeto de massificação cultural da excelência”, como diziam na época, a experiência cubana parece ter mais a dizer enquanto referência de política cultural – contraditoriamente, por vezes diminuída ou até negada pelos nicaraguenses. Percebemos essa influência, se tomarmos afirmações de Otero (1971), em sua sistematização da política cultural cubana, como: “paralelamente à defesa e à base econômica começamos a dar atenção ao desenvolvimento cultural. [...] Junto ao combate armado imposto pela invasão de Playa Girón, levamos a cabo o combate cultural para eliminar de uma vez o analfabetismo em nosso país” (1971, p. 13-14, tradução nossa¹⁹), ou a própria semelhança entre a estrutura da UNEAC cubana com a ASTC nicaraguense. Nesse âmbito, um risco evidente era a inadequação de ideias, programas e formas organizativas de outros países à realidade nicaraguense, o que parece ter se confirmado em alguma medida, como aponta Wellinga (1994).

¹⁹ “Junto a la defensa y la base económica comienza a prestársele atención al desarrollo cultural. [...] junto al combate bélico que nos impuso la invasión de Playa Girón, se llevó a cabo el combate cultural por eliminar en un solo año el analfabetismo en nuestro país”.

Em outras palavras, há muitas tensões e contradições: embora outros exemplos sejam inspiradores, há uma forte necessidade de se construir a própria história; embora a primazia seja das camadas populares, os intelectuais querem também o protagonismo; e sempre há o temor e a necessidade de se fazer uma arte condicionada à divulgação da Revolução. E além destas contradições e tensões de ordem interna, não podemos olvidar a tensão externa, da guerra de agressão, que dilapidou a política cultural sandinista e, em última instância, a própria Revolução.

Como desdobramento do impacto da guerra contrarrevolucionária, cabe mencionar o fenômeno interno do “fantasma da guerra”, termo cunhado pelo escritor Erick Blandón (WELLINGA, 1994), quando se referia à impossibilidade de debater determinados temas e manifestar claramente as diferenças em jogo, no que dizia respeito aos rumos da Revolução. Os sandinistas não puderam aparar suas arestas em meio a uma agressão externa constante e disputas internas, no âmbito pessoal ou de concepções. Como consequência, acompanhar a trajetória entre a democratização, a sobrevivência e a interdição de sua política cultural revela a dificuldade em unificar critérios e esforços neste campo, chegando ao ponto da existência de duas instâncias com orçamento governamental e práticas paralelas: o Ministério da Cultura e a ASTC.

Apesar dos limites, as lições das políticas culturais nicaraguenses são muitas para a sociedade brasileira. A primeira delas é nos fazer pensar na transitoriedade imanente dessas políticas, em países marcados por grandes desigualdades econômicas e regionais, nas quais os conceitos de cultura são vários e antagônicos, visto que relacionados às lutas de diferentes grupos pela manutenção ou tomada do poder. Outra lição é o ineditismo de se pensar uma política pública orgânica e não fragmentária, em diálogo com transformações na educação e nos meios de comunicação. Ou seja, diferentemente do que se fez e faz no Brasil, evitar a divisão didática, mas artificial, de se estimular a fruição e a produção simbólica descolada de um modelo educacional inclusivo e de uma mídia mais plural e diversificada.

Também surge como possibilidade de aprendizado a proposição de políticas culturais independentes do mercado, sob a égide da inclusão, vinculadas a uma identidade nacional e popular. E por fim, o sonho não realizado, mas em vários momentos tangenciado, de se romper a barreira entre “produtores” e “receptores” de bens culturais.

REFERÊNCIAS

ARCE, Bayardo. O difícil terreno da luta: o ideológico. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). *Nicarágua: por uma cultura revolucionária*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987. p. 21-32.

BATAILLON, Gilles. *Génesis de las guerras intestinas en América Central (1960-1983)*. México: FCE, 2008.

BERNHEIM, Carlos Tünnermann. *Hacia una nueva educación en Nicaragua*. Managua: Ministerio de Educación, 1980.

BOERSNER, Demetrio. *Relaciones internacionales de América Latina. Breve historia*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996.

BOLÁN, Eduardo Nivón. *La política cultural: temas, problemas y oportunidades*. Cidade do México: Conaculta, 2006.

BORGE, Tomás. El arte como herejía. In: CULTURA, Ministerio de. *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*. Managua: Ministerio de Cultura, 1982. p. 61-67.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 1., 2005, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: UFBA, 2005. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

CARDENAL, Ernesto. Cultura revolucionária, popular, nacional, antiimperialista. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). *Nicarágua: por uma cultura revolucionária*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987. p. 43-55.

_____. La Cultura: primeros seis meses de Revolución. In: CULTURA, Ministerio de. *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*. Managua: Ministerio de Cultura, 1982a. p. 169-175.

_____. La democratización de la Cultura. In: CULTURA, Ministerio de. *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*. Managua: Ministerio de Cultura, 1982b. p. 245-265.

_____. *La revolución perdida*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

CHOW, J. Política cultural de sobrevivencia. Entrevista a Rosario Murillo. *Ventana*, Managua, 6 jul. 1985. Nº 203, p. 10-12.

CULTURA, Ministerio de. *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*. Managua: Ministerio de Cultura, 1982.

ESCRITORES, Unión de. Relaciones entre la ASTC y el Ministerio de Cultura. *Ventana*, Managua, 7 fev. 1982. Nº 57, p. 10-11.

FEIJÓ, Martín Cezar. *O que é política cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FSLN, Dirección Nacional del. *Programas y proclamas del Frente Sandinista de Liberación Nacional*. Managua: Vanguardia, 1989.

GUEVARA, Ernesto Che. El socialismo y el hombre en Cuba. In: *Cuadernos de Marcha*. Nº 7. Montevideo, 1967.

NICARAGUA. Decreto Nº. 52 de 21 de agosto de 1979. *Estatuto sobre derechos y garantías de los nicaraguenses*. La Gaceta, Nº 11. Managua, 17 de setembro de 1979. Disponível em: <<http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/9e314815a08d4a6206257265005d21f9/acd8e3dd888bf23d062570ba0072c1eb?OpenDocument>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

OTERO, Lisandro. *Política cultural de Cuba*. Paris: Unesco, 1971.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). *Nicarágua: por uma cultura revolucionária*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

POIRRIER, P., GENTIL, G. (Orgs.). *Cultura e Estado: a política cultural na França, 1955- 2005*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2012.

RAMÍREZ, Sergio. La Revolución, el hecho cultural más importante de nuestra historia. In: CULTURA, Ministerio de. *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*. Managua: Ministerio de Cultura, 1982. p. 145-155.

SANTOS, Nilton. *E também lhes ensinam a ler...: a experiência da Cruzada Nacional de Alfabetização da Nicarágua*. Rio de Janeiro: Ayuri Editorial, 1990.

VENTANA et al. Entre la libertad y el miedo. *Ventana*, Managua, 7 mar. 1981. Nº 12, p. 2-5.

WELLINGA, Klaas S. *Entre la poesía y la pared: política cultural sandinista, 1979-1990*. Amsterdam: Thela Publishers, 1994.

WHEELOCK ROMÁN, Jaime. *Imperialismo y dictadura*. Managua: Nueva Nicaragua, 1985.