



Departamento de História

**“Uma mudança de paradigma”:
O Instituto Cultural Romeno de 2005 a 2012**

Sorina Roxana Rîpeanu

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Gestão e Estudos da Cultura

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Professor Auxiliar Convidado
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Co-orientador:

Mestre Emanuel Cameira, Professor Auxiliar Convidado
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2016

Resumo

A história do Instituto Cultural Romeno seguiu em linhas grandes, o molde definido por Paschalidis (2009). De organização coletiva a instrumento propagandístico do regime comunista, a instituição chega, a partir de 2005, a manifestar-se num caminho entre diplomacia cultural e relações culturais. Num estado com políticas culturais centralizadas, as suas boas práticas seguiram no sentido de uma política de *arm's lenght*, que, por si só, era chamada a restabelecer a imagem da jovem democracia de um país ex-comunista no palco cultural internacional.

Palavras – chave: Instituto Cultural Nacional, Políticas Culturais Nacionais, Diplomacia Cultural, Relações Culturais, Cooperação Cultural, *Arm's lenght*

Abstract

The history of the Romanian Cultural Institute followed in broad lines, the framework set by Paschalidis (2009). From collective organization to propaganda tool of the Communist regime, the institution comes from 2005 to manifest itself on a path of cultural diplomacy and cultural relations. In a state with centralized cultural policies, its best practices manifests towards an *arm's lenght* policy, which was called to restore the image of the new democracy from an ex-communist country at the international cultural stage.

Key-words: Cultural Nacional Institute, Nacional Cultural Policy, Cultural Diplomacy, Cultural Relations, Cultural Co-operation, *Arm's lenght*

Para o Doutor Patapievi, que não conheço,
mas a quem devo a oportunidade da minha formação profissional.

Índice

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - O CONCEITO DE INSTITUTO CULTURAL NACIONAL	3
CAPÍTULO II - MODELOS DE POLÍTICAS CULTURAIS NACIONAIS	13
CAPÍTULO III - O INSTITUTO CULTURAL ROMENO	17
3.1. Breve historial	17
3.2. Roménia de 1990 a 2006	19
3.3. O Instituto Cultural Romeno de 2005 a 2008. Missão, objetivos e estratégia	23
3.3.a. Missão e objetivos	23
3.3.b. Estratégia	32
3.4. O Instituto Cultural Romeno de 2009 a 2012	39
3.5. De propaganda cultural a relações culturais e <i>cultural intimacy</i>	40
CONCLUSÕES	59
BIBLIOGRAFIA	61

Glossário de Siglas e Acrónimos

ACGB – Arts Council of Great Britain

CENNAC – Centrul Național al Cărții (Centro Nacional do livro)

EUNIC – European Union National Institutes for Culture

FCR – Fundația Culturală Română (Fundação Cultural Romena)

HCM – Hotărârea consiliului de miniștri (Decisão do Conselho de Ministros)

HG – Hotărâre guvernamentală (Decisão governamental)

ICR – Institutul Cultural Român (Instituto Cultural Romeno)

ICRNY – Instituto Cultural Romeno de Nova Iorque

IRRCS – Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea (Instituto Romeno para Relações Culturais Externas)

MC – Ministério da Cultura

MNE – Ministério dos Negócios Estrangeiros

TPS - Translation and Publication Support

OUG – Ordonanță de Urgență (Despacho urgente)

PHARE – Poland and Hungary Assistance for the Restructuring of the Economy

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

INTRODUÇÃO

O conceito de instituto cultural nacional tem a sua origem na Europa do século XIX, quando, sem ser financiado pelos estados, servia para manter a ligação com a diáspora ou, no caso da França, continuar a missão civilizadora nos territórios do Médio-Oriente resultantes da desintegração do Império Otomano.

Sob o nome atual, o Instituto Cultural Romeno (ICR) foi fundado em 2003, mas o seu antecessor mais antigo data de 1947 (Instituto Romeno para a Cultura Universal).

Num estudo qualitativo, baseado exclusivamente em relatórios de atividades, entrevistas e artigos da imprensa romena, a presente dissertação propõe-se analisar o ICR numa altura de maior importância para a sua existência atual. A pergunta de partida é: *Como posicionar a cultura da Roménia, antigo país comunista, no palco internacional do século XXI?* O título do estudo, *“Uma mudança de paradigma”: O Instituto Cultural Romeno de 2005 a 2012*, usa o conceito de *mudança de paradigma* aplicado por Rod Fisher (2010) às políticas nacionais baseadas no conceito de *relação cultural*.

Pretende-se demonstrar que foi de 2005 a 2012 - na presidência do filósofo Horia-Roman Patapievici - que a instituição se definiu verdadeiramente, tomando os contornos de uma agência cultural independente, com fortes influências do modelo britânico de *arm's length*. O ICR provocou uma rutura com a cultura oficial. Assim, a sua mensagem no exterior deixou de ser imperfeitamente dirigida ao público em geral por meios de comunicação adequados antes à diáspora, num nacionalismo artificial, e orientou-se preponderantemente para o diálogo livre entre o mercado romeno e o estrangeiro.

O estudo está estruturado em três capítulos. Os primeiros dois apoiam-se em três autores: Paschalidis; Chartrand e McCaughey e Van der Ploeg, com o intuito de definir, primeiro, o quadro histórico de instituto cultural nacional e, segundo e último, os modelos de políticas culturais nacionais. O terceiro capítulo é dedicado exclusivamente ao Instituto Cultural Romeno e analisa o seu historial, o contexto das políticas culturais romenas depois de 1989 e a política cultural externa da instituição no período Patapievici (2005-2012).

CAPÍTULO I - O CONCEITO DE INSTITUTO CULTURAL NACIONAL

Numa análise histórica estruturada em quatro fases (*cultural nationalism*, *cultural propaganda*, *cultural diplomacy* e *cultural capitalism*), Paschalidis (2009) traça o caminho que o conceito atual de *instituto cultural nacional* percorreu, partindo de associação privada e caminhando para *cultural trading-post*.

Cultural nationalism (1870-1914) é a época de formação definida por três países europeus pioneiros na exportação da língua e cultura nacionais. Nessa fase, a Itália e a Alemanha, recentemente unificadas enquanto nações, promoveram no exterior a preservação da identidade linguística e cultural das suas comunidades através de associações privadas, respetivamente: Allgemeiner Deutscher Schulverein zur Erhaltung des Deutschtums im Auslande, 1881, e Società Dante Alighieri, 1889. Na visão de Paschalidis, longe de serem instrumentos de expansão europeia, as associações italianas e alemãs constituíam, acima de tudo, manifestações e formas de apoio às nações culturais ou *Kulturnation* - termo designando a *nação imaginária*, localizada no exterior das fronteiras políticas do seu país de origem e justificada pela unidade linguística e cultural (Meinecke, 1907, *apud* Paschalidis 2009, p. 278).

A necessidade de confirmação e manutenção das nações recém-nascidas (Alemanha e Itália) no exterior, mais precisamente nas comunidades nacionais residentes fora dos seus territórios de origem, foi, em finais do século XIX, uma das razões da criação do conceito de promoção cultural internacional institucionalizada. Através de atividades linguísticas e culturais, a nação continuava, estendia-se no imaginário dos emigrantes e tornava-se mais forte por essa ligação ativa que lhe garantia a representação além-fronteiras. Encontra-se nessa prática um traço que continuou no século XXI: tendo essa origem, muitos dos institutos de difusão cultural externa, principalmente os mais novos - e aqui temos o exemplo dos serviços externos da Fundação Cultural Romena, transferidos ulteriormente para o Instituto Cultural Romeno, depois de 1989 e antes de 2005 – comunicaram, em várias situações, com os mesmos instrumentos para dois tipos diferentes de públicos: a sua comunidade no estrangeiro e a população originária do país de acolhimento da respetiva representação diplomática e cultural. Deixou-se de lado a importância da adaptação da comunicação

ao específico local, usando-se uma forma imperfeita de abordagem de um público que, muitas vezes, não era, ou não devia ser, a diáspora.

Por outro lado, continua Paschalidis, a França, o terceiro país pioneiro, desenvolveu a sua política cultural exterior em competição com a Grã-Bretanha. Portadoras da *mission civilisatrice*, os estabelecimentos de ensino da língua e cultura francesas nas colónias, a Alliance Française (1883) e a Mission laïque française (1902), direcionam a sua estratégia no sentido da expansão da língua francesa nos territórios do Médio-Oriente resultantes da desintegração do Império Otomano.

Com base no minucioso estudo de Paschalidis, na etapa *cultural nationalism* (1870-1914), podemos definir os primórdios dos institutos culturais nacionais pelos seguintes pontos:

- Foram antecedidos por organizações privadas, mais precisamente associações com pouco apoio financeiro do estado;
- O seu alvo eram as comunidades étnicas estabelecidas no exterior do país, no caso da Itália e Alemanha;
- Unicamente a França dirigia a sua ação em termos colonizadores, de *conquista moral*¹, para, por um lado, lutar pela sua supremacia linguística ameaçada pela língua inglesa e, por outro, impor a sua influência nos países resultantes do antigo Império Otomano.

Antecessor do Instituto Cultural Romeno, o próprio Instituto Romeno para Cultura Universal (Institutul Român pentru Cultura Universală) foi fundado em 1947 como organização coletiva (“organizație obștească”) sob a patronagem de personalidades culturais e políticas (Banu, 2013). Conduzido pelo matemático Dimitrie Pompeiu, o instituto, cuja efervescência lhe trouxe reconhecimento no meio intelectual romeno, tinha a dupla função de estudar e promover, dentro do país, a cultura, a arte e as ciências estrangeiras, por um lado, e, por outro, a cultura, a arte e as ciências romenas no estrangeiro (Rădulescu, 2012, *apud* Banu 2013, p. 18). Ainda segundo Rădulescu (2012), o instituto tinha várias secções dirigidas por verdadeiras personalidades

¹ *Conquête morale*, termo proposto pelo sexto presidente da Alliance Française, Pierre Foncin. Ele defendia que a conquista militar das colónias fosse seguida pelo ensino do francês aos povos nativos (Paschalidis, 2009: 278).

culturais da altura: Gala Galaction (Literatura e arte); Gh. Nicolau (Ciências); Mihail Macavei (Economia) e Andrei Oțetea (Nacionalidades).

A segunda fase apresentada por Paschalidis como *cultural propaganda* (1914-1945) marcou definitivamente as agências culturais externas, que se definiram pelas seguintes características:

- Estatais e politizadas.

Após a primeira Guerra Mundial, as agências culturais externas passaram a ser adotadas pelos estados europeus como instrumentos da sua política. A politização iniciada na primeira fase (1870-1914) assumiu a forma de propaganda internacional e avançou enquanto competição e antagonismo entre os grandes poderes:

The decision of Quai d'Orsay to assume control over French *rayonnement culturel* was, in effect, a response to the new political conjuncture prevailing in Europe after March 1933, when Hitler consolidated his rule in Germany (Paschalidis, 2009: 280).

- Propagandísticas.

A sua intensa extensão em países prioritários de ponto de vista geopolítico durante a Segunda Guerra Mundial ilustra a forte ligação entre as relações culturais externas e a propaganda (Paschalidis, 2009: 281).

- Controladas pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros.

The Cultural Institutes, along with the various related bodies and activities (...) become a standard feature of the official external cultural policy of the great powers, typically under the control of Foreign Affairs Ministries (Paschalidis, 2009: 281).

Ainda segundo Paschalidis (2009), em 1923 o MNE francês abriu o seu primeiro escritório de diplomacia cultural da história. No mesmo período, foi criado, no âmbito do MNE alemão, o Abteilung für Deutschum im Ausland und kulturelle Angelenheiten, departamento destinado às comunidades alemãs do exterior e às relações culturais. Ainda na Alemanha foi fundada a Deutsche Akademie (1923), precursora do Goethe Institut, associação privada até ao ano de 1941, quando foi transformada por Hitler em instituição oficial de promoção da língua alemã. Na Itália de 1926, o regime fascista

transformou as Sociedades Dante Alighieri em Istituti italiani di cultura, que passaram a ser controladas pelo estado.

- Antagónicos a outros sistemas ideológicos.

Segundo Paschalidis, tanto a Itália como a Alemanha procuraram apoio por parte das comunidades de emigrados com o intuito de:

Build friendly political constituencies abroad, particularly among potential enemies like the USA and strategically located neutrals, such as the Latin American states (Paschalidis, 2009: 281).

Foi a extensão da Deutsche Akademie e das Sociedades Dante Alighieri na zona dos Balcãs e do leste mediterrâneo que impulsionou a fundação, em 1934, do British Council. Os EUA desenvolveram o primeiro programa de política cultural externa em 1936, em resposta à propaganda cultural da Alemanha nazi na América Latina (Paschalidis, 2009: 281).

Banu (2013) defende que na atividade de propaganda do regime comunista romeno houve, desde cedo, a intenção de completar a propaganda interna com a difusão externa de uma imagem *democrática* e legítima da República Socialista Romena, favorável perante os estados capitalistas.

Instituído a 12 de março de 1947, enquanto organização coletiva sob a patronagem de um grupo de personalidades culturais e políticas, o acima referido Instituto Romeno para a Cultura Universal sofreu uma severa mudança de estatuto (Rădulescu, 2012, *apud* Banu 2013, p.18). Assim, conforme relato de Banu (2013), a 11 de outubro de 1948, através de uma Assembleia geral extraordinária do partido comunista, o Instituto Romeno para Cultura Universal foi transformado em Instituto Romeno para Relações Culturais Externas (Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea – IRRCS) com a missão de forte propaganda a favor da República Popular Romena. Visava-se mostrar ao mundo a superioridade cultural, económica e social desse país no seu caminho para a construção do socialismo. Os meios usados para o exterior (até à crise económica do país, assumida pelo próprio regime em finais dos anos '70) foram dos mais diversos: programas de rádio e televisão em 13 línguas; boletins noticiosos regulares; acordos de intercâmbio cultural; revistas e outras publicações traduzidas para várias línguas; intercâmbios universitários e científicos que incluíram leitorados e cátedras de estudos romenos, entre outros (Banu, 2013).

A pesquisa de Banu (2013) destaca o período a começar com o ano de 1956, em que a presidência do IRRCS foi assumida pelo acadêmico Mihai Ralea, cuja atividade imprimiu à instituição uma grande abertura para o Ocidente. Nessa altura, o IRRCS assimilou algumas funções do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Em junho do mesmo ano, pela primeira vez após o final da Segunda Guerra Mundial, acontece o “milagre” da digressão externa de três semanas do Teatro Nacional de Bucareste (aproximadamente 70 atores) em Paris, no âmbito do festival internacional “Teatro da Nações” (Banu L., 2011, *apud* Banu 2013, p. 17). Sobre esse acontecimento fala no seu diário, uma das mais importantes vozes do exílio romeno, Monica Lovinescu:

Era pela primeira vez em que atores romenos passavam do outro lado da cortina de ferro. Eles não pertenciam ao palco, mas à História. Na sala toda só se encontravam romenos à pinha. A congratular-se pelo “grande êxito parisiense”, a imprensa nacional estava, como de costume, enganada, foram na realidade os refugiados que se apressaram em grande número para verem esses fabulosos portadores de passado, os atores da sua infância e adolescência. (Lovinescu, 2008, 2010: 249)

A época cumprida entre 1965 e 1974, na presidência de Ion Pas, auxiliado por Mihnea Gheorghiu e Octav Livezeanu, representou o período de glória de IRRCS, que, num contexto histórico favorável (a condenação, em 1968, da invasão liderada pela URSS na Checoslováquia por parte de Ceaușescu), trouxe visibilidade e certa simpatia à República Socialista Romena (Banu, 2013).

A terceira fase, *cultural diplomacy* (1945-1989) é definida, na visão de Paschalidis (2009), pela reformatação das agências culturais externas, que, de modo imprudente, são chamadas para trazer conciliação, apreciação e diálogo nas sociedades do pós-guerra:

In retrospect, it seems rather paradoxical that the cultural agencies which were born and bred with ideals of cultural nationalism and elevated to the status of official institutions by the expediencies of inter-war and war-time propaganda, were widely considered as the most prudent option for bringing the war-weary international society back to the conciliatory path of mutual appreciation and understanding (Paschalidis, 2009: 282).

Neste contexto foi fundada em 1945 a maior instituição internacional de cooperação cultural, a UNESCO, vista por Paschalidis como definidora do processo da reconstrução de confiança nas relações culturais externas. A UNESCO foi igualmente

responsável por uma modernização através da redefinição da cultura. A Conferência Mundial das Políticas Culturais (Mondiacult) realizada em agosto de 1982 na cidade do México, adotou a definição da cultura que a liga irrevogavelmente ao desenvolvimento:

Culture (...) is (...) the whole complex of distinctive spiritual, material, intellectual and emotional features that characterize a society or social group. It includes not only arts and letters, but also modes of life, the fundamental rights of the human being, value systems, traditions and beliefs. (UNESCO, 1982)

Continuando o raciocínio de Paschalidis (2009), a terceira fase na história dos institutos culturais materializa-se em três tipos de confrontos levados no território de uma política de *soft power*: Oeste vs. Leste na Guerra Fria; Norte vs. Sul no neocolonialismo de antigos impérios coloniais que mudam a sua missão civilizadora para uma missão de desenvolvimento e, por fim USA vs. Europa em que se destaca a França e a sua promoção do cinema de arte e da literatura. A sua ação culminou pela criação, em 1986, da Organisation de la Francophonie (Paschalidis, 2009: 283).

Embora de forma desfasada, tal como referimos anteriormente, a Roménia não escapa à prática global: organização coletiva, o Instituto Romeno para Cultura Universal (Institutul Român pentru Cultură Universală, 1947) é transformado pelo partido comunista em Instituto Romeno para Relações Culturais Externas (Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea – IRRCS, 1948). No sentido da extensão das relações com os estados capitalistas, inclusivamente com aqueles com os quais a Roménia não tinha relações diplomáticas, o IRRCS passa por uma outra reestruturação a 23 de maio de 1962. O IRRCS e a sua Associação Roménia (Asociația România, 1972) - dedicada à emigração romena - antecederam a Fundação Cultural Romena (Fundatiia Culturală Română, 1990) e a sua Editora (Editura Fundației Culturale Române, 1990).

Depois de 1989, inspirados no modelo francês, os novos institutos originários de países do antigo bloco comunista, dos quais também a Roménia, usaram, nas suas políticas culturais externas, o argumento da legitimidade no palco internacional através do valor cultural. Querendo evidenciar que se situa, pelo menos, no mesmo patamar da cultura ocidental, a cultura romena no exterior atuou preponderantemente mostrando-se, em prática ou apenas verbalmente, na sua excelência artística e cultural. Ao contrário de países com influência linguística global, como a França, Alemanha, Inglaterra, Portugal ou Espanha, a Roménia nunca colocou em primeiro lugar a promoção da sua língua. Foram as atividades nas áreas de artes visuais, teatro, dança, música, cinema,

arquitetura, urbanismo, património e literatura², que tiveram mais relevo na sua abordagem cultural no exterior.

Segundo Paschalidis (2009), a quarta e última fase, *cultural capitalism* (1989-) que firmou o conceito atual de instituto cultural, caracteriza-se pelas seguintes transformações:

- Estandarização do conceito de instituto cultural enquanto forma de representação nacional e projeção de um país, “a basic ingredient of the new system of international and intercultural relations” (Paschalidis, 2009:283). Se, até 1989, o conceito era antes o *apanage* dos poderes mundiais (Inglaterra, França, Alemanha, Itália, EUA e União Soviética), após a queda da Cortina de Ferro, países ex-soviéticos como Roménia, Bulgária, Estónia, Lituânia, Hungria, Polónia, Eslováquia ou República Checa reorganizam os seus antigos centros culturais em institutos culturais localizados em capitais do Oeste europeu. No campo do antagonismo linguístico, nos anos ‘90 surgem o Instituto Cervantes (de Espanha, 1991) e o Instituto Camões (de Portugal, 1992). Com a necessidade de afirmar o seu crescimento económico, países como a China e a Índia estabelecem nos anos 2000 as suas próprias redes de promoção cultural externa.

- Heterogeneização dos institutos. Versátil e adaptável, o instituto cultural nacional passou a servir enquanto política cultural externa para as mais diversas intenções: expansão linguística (França, Inglaterra e Alemanha); remodelação da imagem (países ex-socialistas como a Roménia); renovação das relações nas ex-colónias (Portugal) ou cultivação da imagem no caso de novos poderes económicos (China e Índia).

- Limitação das atividades dos institutos pioneiros. O desenvolvimento de novos instrumentos europeus de cooperação cultural, como, por exemplo, os programas de intercâmbio Sócrates/Erasmus reduziram as atividades no campo educacional de antigas agências culturais.

- Relações culturais multilaterais.

O novo contexto obrigou os antigos institutos culturais a mudarem o modelo bilateral de relações culturais baseado numa abordagem unilateral ou *top-down* (termo usado segundo Şuteu, 2010), académica, para um novo conceito de relações multilaterais. O próprio léxico usado alterou-se:

² Áreas escolhidas segundo Radu, Ferchedău (2006)

In place of the previous emphasis on service, support or development, we now find all the familiar tropes of the prevailing culturespeak, i.e. multiculturalism, bridge-building, cultural dialogue, etc. (Paschalidis, 2009: 284).

- A perspectiva de um Instituto Cultural Europeu.

O compromisso da União Europeia com a dimensão cultural foi oficializado pelo tratado de Maastricht de 1992, que estipula o apoio às políticas culturais dos estados membros, sem, no entanto, interferir na sua construção.

O papel da União no terreno cultural é concebido pelo respetivo tratado enquanto mero complemento: a União limita-se a prestar apoio apenas quando existe uma solicitação nesse sentido, respeitando assim o princípio da subsidiariedade (Pérez-Bustamante Yábar, 2011).

Paschalidis (2009) destaca a importância da criação, em 2006, da EUNIC (European Union National Institutes for Culture) - rede europeia dos institutos culturais nacionais - que põe em conjunto o *savoir-faire* e os recursos desses organismos oriundos de quase todos os países da UE. Na visão de Paschalidis, EUNIC poderia ser um primeiro passo na direção de um Instituto Europeu da Cultura comum à variedade das culturas europeias.

- *Cultural trading-posts*

Numa época capitalista, em que todo o tipo de recursos culturais, produções e experiências estão a ser comercializadas, os institutos nacionais assemelham-se cada vez mais a feitorias culturais:

If the dense web of Cultural Institutes and Centres which currently spans the globe owes its birth to cultural nationalism, it is from a market-driven cultural nationalism that it derives its life energy today (Paschalidis, 2009: 288).

Tal como referimos anteriormente, e apoiando a lógica de Paschalidis, o Instituto Cultural Romeno, oriundo de um país ex-socialista, formou-se, primeiro em 1990 sob o nome de Fundação Cultural Romena (FCR) para receber, em 2003, o nome atual. O processo passou pela reinvenção de duas instituições de ideologia estalinista (Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea, 1948, com a reforma de 1962 e Asociația România, 1972). Tanto o FCR como o ICR assumiram o seu papel de ferramenta necessária para a integração e reabilitação da Roménia no palco político e cultural externo. Em junho de 2007, o ICR aderiu à EUNIC e, de 2008 a 2010 exerceu a

vice-presidência da EUNIC Global. De junho de 2010 a junho de 2011, o presidente do ICR, Horia-Roman Patapievici assumiu a presidência da EUNIC Global. Iremos analisar essa presidência mais adiante.

Nas suas conclusões, Paschalidis (2009) aponta os seguintes aspetos:

- As quatro fases, acima resumidas, evidenciam a influência de três elementos fortes na política estatal externa: o fator socio-histórico, a ideologia e o poder;
- Com todo o desenvolvimento posterior à Guerra Fria, no palco cultural dos institutos culturais continua a predominância e o fluxo cultural unidirecional dos grandes poderes para colónias, ex-colónias, estados clientes ou dependentes. Ao lado da Rússia e da China, a França, Alemanha, Itália e Inglaterra contam no total 90% do total dos institutos culturais nacionais de todo o mundo (Paschalidis, 2009: 286).

Segundo o estudo de 2016, encomendado pelo Parlamento Europeu, *Research for Cult-Committee – European Cultural Institutes Abroad* (Smits, Daubef e Kern 2016) dos 29 institutos escolhidos para o estudo, no top da maior rede de institutos culturais estão Alliance Française (819), Società Dante Alighieri (423), Institut Français (215), British Council (191) e Instituto Camões (124).

- As relações culturais internacionais institucionalizadas deixam de lado a diversidade cultural, sem, no entanto, refletir a verdadeira cultura das nações. O antigo conceito humanista sobre a cultura tinha imposto uma promoção da alta cultura. Mais precisamente, de uma cultura consensual e limpa, prova de um país avançado, a salvo de críticas ou controvérsias. E, por conseguinte, artificial. Inspirados pelos grandes poderes, os novos institutos competem igualmente por fundamentar o valor da sua cultura através de produtos e personalidades da *high culture*;
- O conceito de nacionalismo cultural, à origem da projeção cultural internacional, continua a ser forte ainda numa época de contestação do estado-nação. Parece que a ideia de comunidade imaginada consegue até melhor sobreviver quando duplamente removida da sua realidade diária, enquanto imagem construída “for the sake of others” (Paschalidis, 2009: 288).

CAPÍTULO II - MODELOS DE POLÍTICAS CULTURAIS NACIONAIS

Em função do papel que exerce na política cultural nacional, há, segundo Chartrand e McCaughey (1989), quatro tipos de estado: *Facilitator* (Facilitador), *Patron* (Patrão), *Architect* (Arquiteto) e *Engineer* (Engenheiro).

O estado Facilitador dirige as suas iniciativas no sentido de apoio indireto à criação, através de regulamentações e incentivos fiscais que atraem doações privadas. É então o setor privado que decide que tipo de manifestação artística apoiar. As instituições culturais dependem de venda de bilhetes, do gosto e das condições financeiras dos seus mecenas. A vantagem do estado Facilitador é aquela de criar diversidade nas fontes de financiamento da cultura, mas a maior desvantagem é que, ao deixar os critérios artísticos de lado, não exerce nenhuma pressão para sustentar a excelência artística. Nessa primeira categoria o exemplo mais significativo são os EUA, com uma rica tradição de mecenato artístico.

O estado Patrão, *Patron-state*, inspira-se no modelo britânico. Historicamente, o Arts Council of Great Britain (ACGB) foi adotado pelo Governo britânico em 1945 com o intuito de separar as artes da política e burocracia e de se distanciar do modelo russo e alemão anterior a 1945, em que a arte oficial era imposta pelos Ministérios da Cultura. O princípio de funcionamento do ACGB é o *arm's lenght*, que o transforma em agência independente com o poder de decidir livremente sobre a alocação do financiamento estatal. Nesse ofício, segue o conselho de profissionais da cultura. A dinâmica do estado Patrão é evolutiva, no sentido de responder às mudanças de formas e estilos artísticos. De ponto de vista económico, o criador depende da venda de bilhetes, dos gostos e preferências dos doadores privados e do financiamento recebido por parte dos concelhos artísticos. A vantagem do apoio da excelência artística é, no entanto, também o seu ponto fraco: a promoção da arte elitista.

Representado acima de tudo por França, o estado Arquiteto financia a arte pelo seu Ministério da Cultura. Em oposição ao estado Patrão, nesse sistema, cabe a funcionários e não a profissionais da arte fazerem escolhas no processo de distribuição de financiamento. O objetivo do apoio centralizado pelo estado é de raiz social e visa o bem-estar do povo. Numa dinâmica revolucionária, os critérios artísticos da escolha tendem a ser dirigidos para a comunidade e não no sentido da excelência artística.

Economicamente, o artista depende integralmente da adesão às uniões de perfil. O ponto forte do estado Arquiteto é a não dependência, por parte do setor cultural, das vendas de bilheteira, mas a desvantagem é dada pela estagnação da criatividade. Sob a proteção estatal, o artista “assistido” deixa de se sentir provocado em criar de uma forma constante e inovadora.

Se concentrássemos os primeiros três modelos de estado em três frases³, teríamos para cada um deles as seguintes afirmações:

- “Never a King again!” (EUA)
- “Art is a sin.” (Inglaterra)
- “They did cut their King’s head but kept the system.” (França)

Por último, o estado Engenheiro é específico dos regimes totalitários. Nos países comunistas, as políticas culturais dependem exclusivamente dos interesses políticos. Longe de promover a excelência artística, o estado Engenheiro segue uma dinâmica revisionista, subordinando toda a arte à difusão da ideologia política. O artista depende economicamente da sua adesão ao partido único, sendo que, quem não é membro, não pode ser chamado de artista. O contra-resultado deste último modelo é a arte subversiva, underground. Sob forma capitalista, o estado Engenheiro pode encontrar uma utilidade na tentativa de encorajar apenas a arte lucrativa.

No caso da Roménia, Gabor (2014) considera que essa república ex-socialista deu o salto, depois de 1989, do estado Engenheiro e da sua *arte oficial* para o estado Arquiteto.

Um inteiro e extenso sistema cultural subordinado por quase meio-século aos ideais socialistas e à construção de uma nova sociedade foi, de forma incoerente (12 ministérios de cultura em 16 anos de pós-comunismo: 1990-2006) chamado para aplicar o modelo francês que, teoricamente, também é posto ao serviço da sociedade. Numa combinação com a governação de esquerda (1992-1996 e 2001-2004), as políticas culturais romenas favoreceram o discurso, antes propagandístico, sobre a reabilitação e proteção do património, a tradição, a nacionalidade e o prestígio internacional.

³ Os modelos foram construídos a partir das aulas do Prof. François Colbert no âmbito da cadeira Marketing Cultural (Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura do ISCTE-IUL - 2013).

Segundo Gabor (2014), a tipologia acima descrita e da autoria de Chartrand e McCaughey (*Facilitator, Patron, Architect e Engineer*) é relativamente rudimentar, mas prepara o terreno, em 2005, para a mais atual abordagem: aquela feita por Van der Ploeg. Relativamente ao espaço europeu, o economista holandês aperfeiçoou a análise de dois modelos: o centralizado e o descentralizado e acrescentou um intermédio, o caso da Holanda. Na visão de Van der Ploeg (2005), países como a França e a Itália, que centralizam o apoio financeiro estatal, arriscam-se a receberem críticas por falta de transparência. O modelo centralizado é suspeito de favorecer o lobbying e outros interesses. A desvantagem de o poder de decisão sobre quem recebe ou não financiamento ser deixado nas mãos dos políticos e funcionários do estado conjuga-se com o risco de imposição pelo estado do seu gosto estético. Por outro lado, o modelo descentralizado da Inglaterra é preferível, dado que vem eliminar a interferência do estado e de possíveis interesses dos seus funcionários, nos assuntos culturais. O Secretário de Estado britânico aloca um orçamento da inteira responsabilidade do Arts Council que o gere conforme as várias aplicações a subsídios vindas de artistas e outros operadores culturais:

The UK Arts Council effectively operates an independent Art Fund. In practice, the British government finds it difficult to influence the way the Arts Council allocates subsidies. It is difficult for the government to set priorities and formulate criteria for allocating subsidies if the Arts Council in practice operates independently and out of reach of democratic checks and balances. The British system has clear advantages. There is much less room for political lobbying and rent seeking and there is no danger of the state trying to impose its taste on the cultural sector (Van der Ploeg, 2005:34).

Gabor (2012) descreve o modelo descentralizado com base na meritocracia: enquanto o governo aloca recursos, sem impor qualquer orientação cultural, uma agência independente gere os respetivos fundos e faz apelo a peritos em várias áreas culturais para a seleção de artistas e projetos a serem financiados. O estado vela pelo cumprimento de indicadores de desempenho e pela transparência. O exemplo de Gabor refere-se ao programa de apoio à tradução de autores romenos promovido pelo Instituto Cultural Romeno (ICR) a partir de 2006:

A meritocracia em políticas culturais exprime esse ideal – críticos e agentes literários, por exemplo, encontram-se numa melhor posição para recomendar a tradução de um

romance, ao contrário de um burocrata ou político. É exatamente o que acontece com o programa *TPS* [Translation and Publication Support] do Centro Nacional do livro (CENNAC) [departamento do ICR] onde, de entre centenas de aplicações, uma comissão externa de especialistas seleciona os títulos a serem traduzidos para os mercados editoriais do estrangeiro (Gabor, 2012: 2)

O caso do estado holandês, modelo intermédio proposto por Van der Ploeg vem colmatar a necessidade de direção da política cultural por parte do estado. O modelo de *arm's leght* é mantido: o Arts Council é o órgão consultivo do governo, no entanto, é o Ministério da Cultura que toma a responsabilidade final no que diz respeito à alocação dos subsídios culturais. Através de uma *Carta Branca* (White Paper), o governo estabelece as prioridades, os critérios e o orçamento a serem adotados pelo concelho.

A análise de Van der Ploeg (2005) recomenda as seguintes boas-práticas na estratégia cultural:

- Transparência e delimitação de responsabilidades;
- Estratégia cultural competitiva e aberta a todos os empreendedores;
- Eliminação da atividade de lobby, benefícios ilegítimos e clientelismo da parte das instituições e do Ministério da Cultura;
- Alocação dos recursos, idealmente, com base na opinião de peritos independentes;
- Restrição de julgamentos sobre o valor estético das criações culturais por parte do estado.

No nosso estudo, iremos tentar demonstrar como todos esses cinco pontos foram cuidadosamente respeitados nas suas políticas culturais externas pelo Instituto Cultural Romeno de 2005 a 2012, instituição estatal de um Estado Arquiteto, sucessor de um Estado Engenheiro.

CAPÍTULO III - O INSTITUTO CULTURAL ROMENO

3.1. Breve historial

O Instituto Cultural Romeno (Institutul Cultural Român - ICR) foi criado nominalmente pela Lei nº 356 de 11 de julho de 2003 enquanto instituição pública de interesse nacional, com personalidade jurídica e sob a autoridade do Presidente da República da Roménia. A subordinação ao Presidente era simbólica e tinha sido inspirada (Brăileanu, 2012) no modelo espanhol em que o Rei, chefe do Estado espanhol, detinha a presidência honorária do Instituto Cervantes, entidade pública com personalidade jurídica e liberdade de decisão (Diaconu, 2003).

A Lei da criação da instituição abrogava duas antigas decisões governamentais: HG nº 354/1990 e HG nº 1208/1990, sendo a nova instituição o resultado da reorganização da Fundação Cultural Romena (Fundăția Culturală Română) e da sua Editora (Editura Fundăției Culturale Române).

Tal como explicámos anteriormente, por sua vez, a Fundação Cultural Romena (FCR) foi criada com base noutras duas instituições: o Instituto Romeno para Relações Culturais Externas de 1948, mas cujo mais recente ato de reorganização é a HCM nº 474/1962 e a Associação Roménia, institucionalizada pela HCM nº 1434/1972. Segundo Patapievici (2008), a FCR acontece com a fusão de duas entidades herdadas de um passado carregado ideologicamente: uma de 1962⁴, final da época estalinista (Instituto Romeno para Relações Culturais Externas) e outra datada do início do processo de re-estalinização, operado pelo ditador romeno Nicolae Ceaușescu (Associação Roménia).

Embora dotada de personalidade jurídica autónoma e livre de qualquer subordinação legal a uma autoridade central, a FCR funcionava sem qualquer autonomia cultural e orçamental (Patapievici, 2008: 8). Na prática, esta situação subordinava a instituição ao Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE) e ao Ministério da Cultura (MC). O MNE operava a nível financeiro e de direção cultural, essa última igualmente sob a incidência do MC. Segundo o seu Estatuto e a lei

⁴ O ano de 1962 é, de facto, o ano da reestruturação das suas funções. Referimos no capítulo *O conceito de instituto cultural nacional* que a real data de nascimento dessa instituição é 1948.

fundadora, FCR não podia criar centros ou institutos culturais no estrangeiro (Patapievici, 2008:8).

Os institutos culturais romenos foram também criados pela Lei 356/2003, no entanto, o seu número e as cidades onde iriam ser instalados foram legalmente estabelecidos apenas pela HG nº 492/2004 (relativa à organização e funcionamento dos institutos culturais romenos no estrangeiro através da reorganização dos centros culturais no estrangeiro e da criação de novos institutos). Segundo HG nº 492/2004, os novos institutos existiam formalmente, i.e. no papel, nas seguintes cidades: Paris, Nova Iorque, Budapeste - com filial em Szeged, Berlim, Veneza, Roma, Viena da Áustria, Praga, Londres, Madrid, Lisboa, Varsóvia, Moscovo, Pequim, Kiev com filial em Cernăuți, Estocolmo, Chişinău, Telavive, Istambul e Bruxelas. A Lei 91/2004 transfere a autoridade orçamental dos programas culturais do MNE para o ICR. Desta forma, os institutos culturais romenos no estrangeiro passam a ter dupla subordinação: administrativa (MNE) e cultural (ICR). No caso dos institutos culturais romenos no estrangeiro “a filosofia da entidade legislativa foi a de financiar o *hard* através do MNE e o *soft* mediante ICR” (Patapievici, 2008:9).

Em 2012⁵, através do decreto urgente nº 27 de 13 de junho (OUG nº 27/2012), justificado pela necessidade de “preservar e perpetuar a identidade nacional”, o Instituto Cultural Romeno torna-se autoridade administrativa autónoma, com personalidade jurídica e sob tutela parlamentar, mais precisamente do Senado.

A partir de 2005 e durante aproximadamente dois mandatos, a direção do Instituto Cultural Romeno é exercida pelo filósofo e escritor Horia-Roman Patapievici, figura incontornável do espaço público e cultural romeno. Na sua presidência de 2005 a 2012 foi auxiliado por dois vice-presidentes: Mircea Mihăieş, professor e escritor, e Tania Radu, crítico literário e radialista. O decreto urgente de 2012 foi visto enquanto politização da instituição e levou Patapievici e os dois vice-presidentes à demissão antes do termo do mandato (previsto no final daquele ano). A argumentação do decreto apontava que:

a não adoção das medidas propostas levaria ao prolongamento dos efeitos profundamente negativos de um estado de facto que tendem afetar, permanentemente, o

⁵ Durante o governo do socialista Victor Ponta

sentimento de pertença à nação romena da comunidade romena no exterior (OUG n° 27/13 de junho de 2012).

3.2. Roménia de 1990 a 2006

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a instauração do regime comunista em 1947, a Roménia viu-se confrontada com a alteração do seu perfil cultural dado pelas elites culturais, figuras emblemáticas inspiradas, a começar com o século XVIII, no Oeste europeu. Sob influências do Leste soviético, a cultura fechou-se e subordinou-se aos interesses políticos do partido comunista. Após a queda do regime totalitário em 1989, as políticas culturais romenas conheceram uma passagem brusca do modelo de controlo absoluto para o modelo de transição (Chetraru, 2013) igualmente conhecido como “cultural policy model of the developing countries” (Dragičević-Šešić, Stojkovic, 2002, *apud* Chetraru 2013, p. 30-32).

Dividida entre o seu passado recente, que lhe deixou marcas profundas, e as ambições democráticas em que viu a sua salvação e modernização, a Roménia não escapou às várias dificuldades de assimilação de uma nova visão e de um novo rumo da sua sociedade:

Culture and cultural policy in post totalitarian societies still are, on the one hand, profoundly dependent on old cultural policies models and on institutions organizational system, and, on the other hand, on special demands of democratic orientation intellectuals, preoccupied generally by the national and nation culture issues (Dragičević-Šešić, Stojkovic, 2002, *apud* Chetraru 2013, p. 32).

Nos países pós-comunistas, enquanto a mudança do regime político pode demorar 6 meses e a economia chega a recuperar em 6 anos, a mudança cultural, profundamente ligada a alterações na escala dos valores de uma nação, pode dar-se apenas passados 60 anos (Dragičević-Šešić, Stojkovic 2005, p. 3). Assim sendo, é em decénios que se mede a distância entre a transformação, de índole técnica, de uma construção político-económica e uma outra transformação, mais profunda e de teor cultural, nas ideologias, práticas e modos de comportamento, de toda uma sociedade.

Chetraru (2013) aponta o paradoxo do caminho percorrido pelas políticas culturais romenas que, em vez de se virarem para o interior, numa saudável tentativa de reconstrução da identidade, foram direcionadas para o exterior, para uma Europa que a Roménia procurou reintegrar com insistência:

(...) Romanian cultural policy got lost itself into the nostalgia after a lost Europe and into a nonsense fight, at that moment, to enter Europe, without being aware of the fact that Romania was not ready for Europe, and neither Europe was ready to welcome the former communist countries (Chetraru, 2013: 18).

A afirmação de Chetraru relembra a teoria do crítico literário romeno, Titu Maiorescu: *as formas sem fundo*, um grave sintoma da sociedade romena do início do século XIX, quando, depois da poderosa influência oriental, começou a despertar pouco a pouco, para a modernidade. Numa luta entusiasta, semelhante à de pós-queda da Cortina de Ferro, a sociedade romena dos anos 1820 ignorava a necessidade de primeiro perceber e aprofundar a cultura ocidental para só depois tentar implementá-la dentro do seu país. Essa forma apressada e superficial de sincronização com o Ocidente através da edificação de instituições de ensino, de academias ou de várias infraestruturas culturais, na falta de entendimento da sua utilidade e na falta de profissionais com preparação séria, teria consequências graves no desenvolvimento de uma jovem sociedade moderna:

A forma sem fundo além de ser inútil, é nociva porque destrói um forte instrumento de cultura. Portanto, achamos que não ter ensino é preferível a ter um mau ensino, não ter uma pinacoteca é preferível à falta de arte numa pinacoteca que já existe; (...) não fazer academias, com secções, reuniões solenes, discursos de abertura, anais, é preferível a fazer tudo isso sem a maturidade científica que, por si só, legitima a razão de ser de todas essas manifestações (Maiorescu, 1868[1990]: 135)

Mais, ainda segundo Chetraru (2013), convém apontar o processo do infundável início das políticas culturais romenas, que - tal como no mito do construtor eterno, o Mestre Manole⁶ - de 1990 a 2006, i.e. durante 16 anos, confrontaram-se com 12 ministérios da cultura. O resultado dessa situação foi traduzido, segundo Chetraru (2013), em apenas duas políticas coerentes: um início de orientação exclusiva para o património nacional no Ministério de Ion Caramitru (1990-1996) e, finalmente, a

⁶ O Mito romeno do Meste Manole (Mitul Meşterului Manole) fala no construtor de um mosteiro que é condenado a construir vezes sem conta e sem nenhum resultado: o que de dia ele construía ruíava-se à noite e obrigava-o a recomeçar o ofício.

primeira política cultural real, em 2000, construída por um período de 10 anos, pelo Ministério da Cultura e das Religiões de Răzvan Theodorescu e no âmbito do programa PHARE do Conselho da Europa.

A falta de preparação da Roménia para a Europa, tendo a sua possível explicação na herança da antiga prática das formas sem fundo, encontra eco na falta de preparação que mostrou a Europa em lidar com a Roménia e outros países ex-socialistas. O erro do processo de queimar as etapas imposto pelo Oeste às jovens democracias saídas de regimes totalitários constitui, segundo Dragičević-Šešić e Şuteu (2005), uma razão da assimilação deficitária da modernidade nas políticas culturais romenas. A reconciliação, o reconhecimento recíproco, a criação do discurso comum, as soluções tomadas em comum, o despertar da consciência para as provocações da multiculturalidade, todas essas quatro fases de cooperação cultural após a Segunda Guerra Mundial (Weber, 2000, *apud* Dragičević-Šešić, Şuteu 2005, p. 4) foram assimiladas pela civilização ocidental durante meio século. Do lado oposto, essas mesmas etapas tiveram que ser percorridas em apenas alguns anos pelos países do Centro e Leste europeu (Dragičević-Šešić, Şuteu, 2005).

A Roménia saiu da época comunista com uma extensa infraestrutura cultural, mas sem profissionais preparados para acompanhar a fundo a necessidade de mudança do rumo das políticas culturais. No final dos anos oitenta contavam-se, segundo Radu e Ferchedău (2006), 37.790 instituições e associações culturais criadas pelo estado numa área urbana e rural de grande cobertura: zonas centrais e periféricas das cidades grandes e pequenas bem como aldeias.

A pressa em responder ao desejo de integração no quadro ocidental, combinada com a pressa do Ocidente em ter a Roménia a falar o mesmo vocabulário, levou as políticas culturais romenas à situação paradoxal de uma integração pesada, imperfeita e atrasada. Numa síntese baseada nos relatórios redigidos em 1999, no âmbito de programa de avaliação das políticas culturais romenas do Conselho da Europa, Radu e Ferchedău (2006) apontam três tendências. A primeira seria o demorado aparecimento do setor cultural independente, fortemente influenciado pelos problemas económicos de um país em transição mas também pela inércia de mentalidades artísticas acostumadas a servirem o estado e o partido. A segunda tendência está ligada à indefinição do papel do estado nas políticas culturais: se o modelo a adotar devia ser centralizado ou descentralizado.

Mais precisamente e com base no estudo de Van der Ploeg (2005), se a Roménia iria seguir a política cultural da França, em que o Ministério da Cultura centraliza o apoio às artes ou o modelo descentralizado: o *arm's lenght* britânico, i.e. a *não interferência* (Gabor, 2014) do estado financiador nos programas e direções culturais.

Sem tomar uma decisão, a Roménia seguiu, até 1996, a estratégia dos passos pequenos, ou “*petites étapes*” (Radu e Ferchedău, 2006). A terceira e última tendência é a necessidade de desenvolver competências novas numa realidade cultural que mistura artes tradicionais ao entretenimento; indústrias culturais, gestão e marketing à administração; conhecimento artístico e estético à capacidade de angariação de fundos.

Dragičević-Šešić e Şuteu (2005) avançam uma possível solução que poderia ter mudado esse estado de facto e falam na necessidade que se impunha, de um novo plano Marshall na preparação e formação de funcionários na área cultural:

It would have surely been more appropriate, instead of employing a tutoring or humanitarian aid approach (thus reinforcing the “assisted” (passive) mentality of the “newly liberated societies”) to develop a coaching, accompanying kind of attitude, which would surely have had more success in bringing a sense of autonomy sooner to the region (Dragičević-Šešić, Şuteu, 2005: 2)

Tal como no contexto histórico (1868) do aparecimento da teoria das formas sem fundo de Maiorescu, um século mais tarde, a procura insistente do Graal do Ocidente, mistura-se à busca da raiz nacional da cultura romena, muitas vezes de teor apenas propagandístico. Raţiu (2011) defende que, na Roménia de 1990 a 2005, “a política cultural se quis uma máquina de produzir consenso, i.e. *cultura nacional* num país à procura da identidade, nacional e internacional.”

Num contexto interno - com forte impacto na representação externa do país - marcado por instabilidade, incoerência e primazia do conceito tradicionalista sobre a criação, a imagem da cultura romena institucionalizada inspirava, em 2005, falta de confiança tanto do lado do artista romeno como daquele do recetor estrangeiro, seja ele instituição ou público em geral.

A política cultural do Instituto Cultural Romeno de 2003 a 2004 (ainda na presidência do escritor Augustin Buzura) destacou-se por uma

oferta cultural apoiada pelo estado e, implicitamente, [uma] *identidade nacional* (...) [que] foram marcadas por um desequilíbrio entre as formas tradicional-identitárias e as modernas-sincrônicas da cultura, em desfavor das últimas e da diversidade cultural (Rațiu, 2011: 73).

No mesmo contexto, o Ministério da Cultura agiu mais como um produtor direto de cultura do que mediador entre a procura e a oferta cultural, situação que transformou a promoção das artes e da cultura romena no mundo num ato de autorepresentação, em que o artista desaparecia sob a importância dos oficiais do ministério (Rațiu, 2011).

3.3 O Instituto Cultural Romeno de 2005 a 2008. Missão, objetivos e estratégia.

3.3.a. Missão e objetivos

É nesse panorama, retratado no capítulo anterior, que a nova direção do ICR, o trio Patapievici – Mihăieș - Radu vem tecer a estratégia de uma instituição com atividade interna e externa.

O *Relatório de Atividade 2005-2008* representa uma publicação volumosa de 701 páginas, publicada pelo Instituto Cultural Romeno em novembro de 2008, na editora do Diário da República (Monitorul Oficial). Este relatório, sinal de transparência que instituiu uma tradição continuada também após 2012, veio propor-se tirar do obscuro uma instituição do estado quase-desconhecida antes de 2005. O vasto documento abre com um texto da autoria do H.R. Patapievici, *Construcția și reconstrucția unei instituții. ICR 2005-2008 (Construção e reconstrução de uma instituição ICR 2005-2008)*, que retrata passo a passo a pré-história do instituto, os institutos culturais romenos no estrangeiro, as etapas da reforma institucional iniciada e as realizações do mandato. Com base neste relatório vamos expor, a seguir, a visão de Patapievici e da sua equipa que deu à luz uma das mais modernas, inovadoras, e, na mesma medida, controversas das instituições culturais do seu país.

Para análise do trabalho reformador da equipa Patapievici relativamente ao Instituto Cultural Romeno propomos o modelo de enquadramento da instituição segundo os critérios: Missão, Objetivos e Estratégia da Organização. As ferramentas

usadas são os livros *Marketing para estudantes de Comunicação. Pesquisa, Estratégia e Avaliação* (coord. Raquel Barbosa Ribeiro, 2013) e *Cultura. Management. Mediere. Marketing* de Milena Dragičević-Šešić e Branimir Stojković (tradução romena publicada em 2002).

Elemento central de gestão de uma organização, razão da sua existência (Collins e Porras, 1996), segundo a Lei nº 356 de 11 de julho de 2003, a missão do Instituto Cultural Romeno é definida através dos seus múltiplos objetivos:

- a) Estimular e promover os valores nacionais da cultura, arte e ciência;
- b) Apoiar a circulação dos valores da cultura e da ciência de dentro e de fora do país, a consolidação e amplificação, sob diversas formas, das relações com as comunidades romenas no estrangeiro;
- c) Favorecer a abertura para outras culturas do mundo e a receção das mesmas no espaço romeno;
- d) Apoiar os valores da “sociedade informacional” e da “sociedade de conhecimento”;
- e) Facilitar o diálogo e a colaboração tanto das personalidades como das comunidades culturais e científicas romenas com parceiros de todo o mundo;
- f) Efetuar estudos e avaliações do fenómeno cultural nacional e das suas perspetivas;
- g) Realizar estudos, análises, pesquisas, projetos e programas relativos ao acesso à cultura e educação, em parceria com instituições públicas e organizações não-governamentais;
- h) Conceber projetos e desenvolver programas e intercâmbios com caráter cultural, artístico, científico, educativo, documental, por si próprio ou em cooperação com a Academia Romena, institutos governamentais, uniões de criadores, associações profissionais, étnicas ou religiosas, com outras organizações não-governamentais, bem como com pessoas físicas do país e do estrangeiro;
- i) Incentivar a educação dos jovens e adultos no espírito do respeito para com os valores culturais e tradições nacionais;
- j) Incentivar a criação jovem e estimular novos talentos na cultura, arte, ciência, oferecer bolsas de estudo dentro e fora do país, prémios e diplomas, bem como assegurar outras formas de apoio material;

- k) Desenvolver atividades específicas em favor da cultura, civilização nacional e imagem da Roménia no estrangeiro;
- l) Realizar e editar obras de referência na área de literatura, arte e ciência, de obras literárias, bem como publicações, por si próprio ou em parceria com instituições de perfil de dentro e de fora do país;
- m) Realizar, em parceria com instituições de perfil, públicas ou privadas, da Roménia ou do estrangeiro, de estudos, análises e pesquisas comparadas com intuito de elaborar prognósticos para diversos setores da vida social e cultural.

Variados, contraditórios, dispersos, inadequados e antiquados, sem conexão à Europa de hoje, os objetivos acima apresentados, embora sem orçamento correspondente, abrangem o domínio de exercício dos Ministérios da Cultura e da Educação, dos institutos de investigação académica, os de sondagem da opinião pública e os de conservação do património (Patapievici, 2008: 11, 12).

Recorrendo a um paralelo e com base no estudo de Eduardo Prado Coelho (1997) sobre o Instituto Camões, enquanto a

Cultura portuguesa além fronteiras (...) permaneceu dispersa por vários pelouros governamentais (Cultura, Educação, Negócios Estrangeiros, Comércio Externo, Turismo) (Prado Coelho, 1997:5).

o seu homólogo romeno acumula, além da sua função de instituto cultural com filiais no estrangeiro, muitas das funções destinadas a outros organismos públicos. Numa entrevista de 2011, Tania Radu, vice-presidente ICR, relembra os 259 títulos de literatura romena traduzidos no estrangeiro através do programa do ICR – Translation and Publication Support (lançado em 2006) - que, infelizmente, não atingiu a audiência desejada, mais precisamente a massa crítica da representação romena no exterior. Ela aponta a necessidade de reforço das atividades do ICR através de outros organismos estatais:

tem a ver não apenas com a nossa perseverança, mas com a perseverança do estado romeno e das suas autoridades em seguir metas claras (Brăileanu, 2011:3)

Definido por estes objetivos legais, em 2005, segundo Patapievici, o ICR apresentava o seguinte contexto:

- Orçamento inadequado para responder aos objetivos;

- Concebido como homólogo de British Council, Instituto Cervantes, Institut Français ou Goethe Institut, padecia de uma organização correspondente de ponto de vista estrutural e funcional;
- Desconhecimento da instituição no interior e no exterior do país tanto pelos operadores culturais como por outros institutos homólogos.

Assim, o ICR não tinha nem os meios necessários para atingir os seus objetivos, nem os objetivos da sua vocação. (Patapievici, 2008: 14). Isto é, na nossa análise estruturada com base no princípio missão - objetivos – estratégia, a primeira pergunta *Por que existe a instituição?* (Giep Hagoort) padeceria de uma resposta clara.

Confrontado com esta situação e tendo como base o orçamento limitado e a visão própria, a nova representação do ICR reposiciona a instituição face a apenas dois objetivos, chamados a responder à pergunta *O que se pretende/ Por que existimos?*

- Exportar a cultura romena viva com destaque na cultura escrita, nas artes plásticas e na cinematografia;
- Realizar programas destinados às comunidades romenas no estrangeiro em articulação com o Ministério dos Negócios Estrangeiros.

Explicaremos, a seguir, a razão do foco na cultura escrita, artes plásticas e cinematografia. Primeiro, a cultura romena baseia-se tradicionalmente na sua literatura. Patapievici (Sem autor, 2014) considera que o êxito da cultura romena é dado pelas obras, ideias, crítica e história literárias. Segundo, as artes plásticas são justificadas na escolha pelo facto de a arte contemporânea ser a linguagem mais viva e acessível internacionalmente enquanto, por último, o cinema romeno, cada vez mais visível, é a revelação da cultura romena pós-comunista (Patapievici, 2008: 14). Com grande défice de imagem no exterior, os jovens escritores romenos foram várias vezes promovidos tendo como pano de fundo artistas ou setores artísticos já consagrados:

Na promoção dos jovens autores romenos, tentámos, então, *agarrar-nos* ao balão da Nova Vaga Romena no cinema, que subia majestoso à nossa frente. Para as artes plásticas, usámos a fama de artistas que tinham conseguido afirmar-se no Ocidente: Dan Perjovschi ou Mircea Cantor (Brăileanu, 2011: 2).

Com base nos princípios modernos de funcionamento propostos por Patapievici (2008) e na necessidade de uma filosofia da instituição curta e concisa, única e

reconhecível, visionária e inspiradora (Dragičević-Šešić, Stojković 2002, p. 72), iremos de seguida concentrar a missão definida para o Instituto Cultural Romeno:

ICR é uma instituição pública com atividade interna e externa (através dos institutos culturais), que age como mediador entre a cultura romena e o mercado cultural estrangeiro, sem agenda (estética, cultural, religiosa, filosófica, ético-moral ou ideológica) e aberta a parcerias e colaborações. ICR oferece acesso igual a todos os operadores culturais com base apenas no valor reconhecido do projeto proposto, tendo como forma de escolha a examinação externa. ICR assume a exportação cultural sincrônica e isenta de reconhecimento “oficial” através da identificação com o tecido vivo do país alvo.

Definida a missão, iremos explicá-la usando, entre outros recursos, também a visão de Patapievici (2008).

ICR não se quer um produtor direto de cultura, muito pelo contrário, o seu posicionamento é de mediador imparcial entre os mercados culturais (romeno e estrangeiro). Numa entrevista (Botnaru, 2012), à visão inibida do artista romeno sobre a sua cultura pequena e sem alcance internacional, condenada ao anonimato e ao isolamento, Patapievici contrapõe uma parte importante da missão do ICR. A instituição revela-se como portadora de um destino realizável apenas pelo contacto livre entre os mercados romeno e europeu.

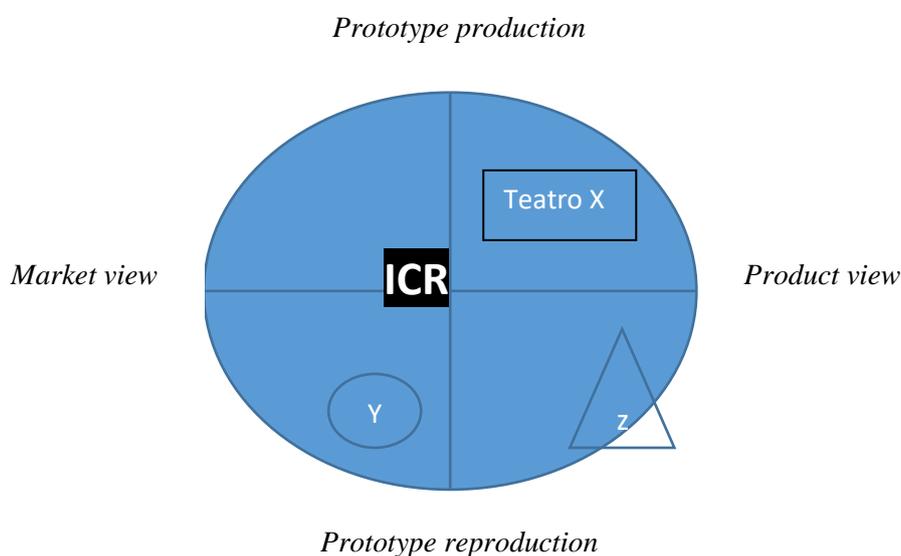
Para analisar a posição mediadora de ICR propomos uma outra ferramenta, com apoio do livro *Marketing Culture and the Arts* (Colbert *et al.*, 2001[1994]: 8-10) que distingue as empresas culturais (cultural enterprises) segundo dois critérios: *product focus vs. market focus* e *prototype production vs. prototype reproduction*. Instituição pública sem fins lucrativos e com atividades preponderantemente gratuitas, o ICR não se integra totalmente nesses dois critérios, no entanto, ao usar o instrumento proposto, podemos definir melhor o seu perfil. A sua função mediadora posicionaria o instituto mais próximo dos mercados, sem ser, no entanto, parte da indústria cultural, detentora de direito desse lugar. À exceção das editoras estrangeiras das obras romenas ou das instituições privadas, parceiras na programação do ICR, os próprios mercados-alvo subtraem-se ao rigor lucrativo, sendo antes mercados de ideias, destinados a artistas, intelectuais e público em geral. Relativamente ao duo *prototype production vs. prototype reproduction*, o ICR posiciona-se entre os dois: embora apresente programação cultural

que não pode ser reproduzida em massa, os seus programas de apoio à edição e tradução no estrangeiro vão no sentido da produção editorial, i.e. de produto multiplicado.

Apresentamos a seguir a nossa visão do perfil da organização num gráfico inspirado do livro *Marketing Culture and the Arts* (Colbert et al., 2001 [1994]: 8-10):

Perfil do ICR

(Gráfico n.º 1)



Fonte: elaboração própria a partir de Colbert et al., 2001

Em estreita ligação a esta delimitação do seu papel mediador, ICR distancia-se da *cultura oficial*, associada ao político. O conceito é tão inovador que, para o entender como tal, precisamos de apontar não apenas a oficialização da cultura durante mais de quarenta anos de ditadura comunista (1947-1989), como também o contexto ideológico situado entre 1992-1996 e 2001-2004. Nessa governação de esquerda dos anos ´90 e início dos 2000, o apoio à cultura foi justificado com base nos conceitos de *interesse nacional* e *prestígio internacional* (Rațiu, 2011: 67). Esses termos, que fazem lembrar o vocabulário usado na Roménia antes de 1989, cingem-se a fórmulas propagandísticas

sem conteúdo real e sem força necessária num mercado mundial consistente e competitivo.

A posição assumida pelo ICR enquadra-se nas recomendações de boas-práticas de Van der Ploeg (2006). Pelo papel de mediador entre mercados, as políticas culturais da instituição apostam na transparência e na delimitação da sua responsabilidade. A escolha é feita com base na procura do mercado, sem outros interesses alheios. Mais, numa lógica da supremacia do mercado, a estratégia torna-se competitiva e aberta a todos os operadores culturais, eliminando logo qualquer julgamento sobre o valor estético por parte do estado.

Decorrente da abordagem mediadora aparece uma visão de promoção cultural internacional desligada da diplomacia cultural tradicional e mais próxima da relação cultural. O conceito de *relação cultural* é usado aqui segundo a posição de Rivera (2015), em oposição à diplomacia cultural, e é visto enquanto relacionamento direto e natural entre o artista e o público estrangeiro, sem agenda escondida ou outras interferências políticas. Na definição desse conceito, partilhamos da descrição de Taylor: “[c]ultural relations portrays an honest picture of each country rather than a beautified one.” (Taylor, 1988, *apud* Rivera 2015, p. 12). Por consequência, um dos princípios fundamentais da estratégia de Patapievici, a reconquista da confiança no Instituto Cultural Romeno no que diz respeito a todos os *stakeholders*, tem forte apoio na nova missão da instituição, ainda mais porque:

[p]eople trust people more than they trust governments, so connections between people often make a more significant contribution to soft power than government-led activities. (House of Lords, 2014, *apud* Rivera 2015, p. 12)

O principal inimigo da promoção *institucional* da cultura romena é a imagem ainda associada à Roménia, de país nacionalista, retrógrado, antiquado e fechado:

ICR irá apresentar no estrangeiro uma imagem emancipada e moderna da Roménia, apoiando-se naqueles artistas que conseguiram conectar-se ao espaço global e entrar em diálogo desenvolto com esse (Patapievici, 2008: 16).

A estratégia ICR 2005-2012, frisa igualmente o papel político da instituição cujos objetivos “traduzem em idioma cultural os grandes objetivos estratégicos da Roménia” (ICR, 2008: 35). É a missão do ICR enquanto complemento dos objetivos

estratégicos do estado romeno que vem legitimar o caráter sincrónico da cultura promovida pelo ICR:

uma Roménia em processo de integração europeia⁷ e euro-atlântica deve projetar para o exterior uma cultura expressamente moderna, sincrónica de ponto de vista temático, e, por conseguinte, capaz de participar num diálogo desinibido com o mundo ocidental (ICR, 2008: 36).

Ao lado da posição mediadora, o caminho de diplomacia cultural para a *relação cultural* são elementos definitórios de políticas culturais descentralizadas, ou, o princípio definido num capítulo anterior de *arm's lenght*. Com um orçamento estatal, o Instituto Cultural Romeno assume a independência de uma agência que se distancia da intromissão estatal, cria as suas próprias políticas culturais segundo as quais distribui o seu dinheiro com o principal fim de conectar livremente o mercado cultural romeno aos mercados estrangeiros.

Numa entrevista, o presidente do ICR fala no desafio que a sua equipa encontrou em integrar nos mercados externos um país desconhecido, com má reputação e ausente culturalmente durante meio século tanto por causa de um regime comunista como, depois, devido a um dinamismo da era pós-comunista ainda ligado ao passado recente (Brăileanu, 2011). A nova filosofia desenhada por Patapievici vinha opor-se à tendência anterior falhada de valorização do cânone romeno no exterior. Sendo que “a sincronização dos mercados nunca se prende com os valores do passado, mas sempre com os presentes”, aparece em 2006 o programa *Translation and Publication Support* (TPS), destinado aos editores estrangeiros, únicos a decidir a seleção dos autores romenos que querem publicar, usando o apoio do estado romeno. O editor Bogdan-Alexandru Stănescu (2012) defende que a lógica dos mercados apoia autores contemporâneos e disponíveis para a promoção das suas traduções. A aposta na conquista do presente é alcançar a única possibilidade de repor os valores ignorados do passado. Além da sincronização, pretende-se, através da promoção dos autores contemporâneos, dar um rosto visível à literatura romena e, desta forma, dar lugar ocidental aos escritores consagrados pelo cânone nacional romeno (Brăileanu, 2011). A tradução da obra contemporânea introduz o leitor estrangeiro na literatura romena, preparando o terreno para, mais tarde, esse leitor poder receber e entender autores

⁷ A 1 de janeiro de 2007, a Roménia tornou-se estado-membro da União Europeia. Fonte: http://ec.europa.eu/romania/eu_romania/index_ro.htm

romenos que integram o cânone literário romeno. Para se perceber a inovação, convém apontar, do lado oposto, o procedimento anterior a 2005: a seleção dos autores a serem traduzidos para o estrangeiro tinha de ser feita por uma instituição do estado, a obra assim traduzida e editada na Roménia era depois lançada para os mercados externos. À falsa equação valor real – valor oficial ou canônico foi então contraposta a ideia de valor livremente identificado pelo mercado ocidental. No contexto do referido programa TPS e do outro - 20 de autori (20 autores), também criado por ICR na época 2005-2008 - convém apontar uma singularidade que posiciona o ICR, de forma ainda mais forte, na prática do princípio britânico de *arm's lenght* e das boas práticas apontadas por Van der Ploeg (2006). A seleção dos autores a serem traduzidos para o estrangeiro faz-se, exatamente segundo o acima referido princípio, por uma comissão de peritos independentes e alheios à instituição. Esses peritos são escolhidos de forma meritocrática. Um argumento nesse sentido são os testemunhos de alguns desses especialistas, que, embora em confronto aberto com ICR ou com o seu presidente H.R. Patapievici, foram, mesmo assim, chamados a decidirem na escolha para financiamento de certos projetos (Lungu, 2011) O valor da obra selecionada é decidido fora da instituição, sem nenhuma influência estatal. Por outro lado, como referimos anteriormente a seleção ainda pode ser feita pelas editoras estrangeiras que usam na escolha dos autores os seus próprios critérios, sem lhes ser imposto um certo escritor.

O princípio de *arm's lenght* na escolha de artistas e operadores culturais estende-se a toda a atividade do ICR. Daniel Cristea-Enache (2013) faz uma radiografia das performances do Instituto Cultural Romeno e aponta, em primeiro lugar, o *selo dos peritos*. Ele fala na creditação dos projetos financiados por parte de especialistas externos à instituição. No lugar do esquema autossuficiente do poder decisor, “H.R. Patapievici limitou por vontade própria e de modo inteligente as próprias possibilidades” para dar ouvidos aos peritos em todas as áreas culturais. Dessa forma, ele legitimou internamente os produtos artísticos exportados, responsabilizando, ao mesmo tempo, os próprios peritos, que tinham em jogo a sua reputação. Em acordo com o ponto referido anteriormente, da missão mediadora do ICR, e também em estrita ligação à escolha de projetos para financiamento citamos um outro ponto de vista:

a decisão de qual exposição abrir em Nova Iorque ou Paris, de que autores publicar em alemão ou espanhol, ou de quem tocar em Londres ou Madrid não cabe a H.-R Patapievici e a condução de Bucareste (Vasilescu, 2013: 2).

O conteúdo é escolha da procura dos mercados estrangeiros, diferente de Nova Iorque, Londres, Viena ou Istambul.

A cultura promove-se em solidariedade e não em singularidade (Patapievici, 2008:15). Assim, o Instituto vai à procura de cooperação intercultural e interinstitucional, tendo os institutos culturais no estrangeiro a obrigação de se tornarem parceiros de confiança das instituições relevantes e de outros operadores culturais reconhecidos no estrangeiro. A modalidade adotada para a penetração nos países anfitriões deixa de ser a propaganda e torna-se a adaptação ao ambiente encontrado:

A exportação cultural não se deve fazer através da revolução, mas pela exploração inteligente das estratégias de identificação e reconhecimento (...) [n]ão nos podemos afirmar senão em conjunto com os outros (Patapievici, 2008: 16).

Falando na reforma dos institutos culturais, o presidente aponta o critério fundamental de funcionamento, mais precisamente cada vez menos eventos na sede:

No primeiro semestre deste ano [2011], por exemplo, dos 201 eventos dos 17 institutos (...), 52% acontecerem fora da sede, no tecido cultural daquelas cidades. Não nos podemos afirmar sós, mas apenas ao lado e com o apoio dos outros. Nos últimos 6 meses, 59% dos eventos aconteceram em parceria, 22% em associação e apenas 19% foram eventos 100% ICR (Brăileanu, 2011:2)

3.3.b. Estratégia

Uma vez a missão e os objetivos delineados, vamos avançar para a estratégia, i.e. a maneira de atingir esses mesmos objetivos através de meios. Tentamos, então, através da pergunta *Qual o caminho para lá chegar?* combinada com *O que vamos fazer?* definir a estratégia e as táticas do ICR de 2005 a 2008.

O relatório de atividades de 2005 a 2008 estabelece como princípio de funcionamento do ICR o *projeto*, “fórmula de máxima eficiência da realização da estratégia proposta”, e aponta a relação crucial entre os projetos e o orçamento:

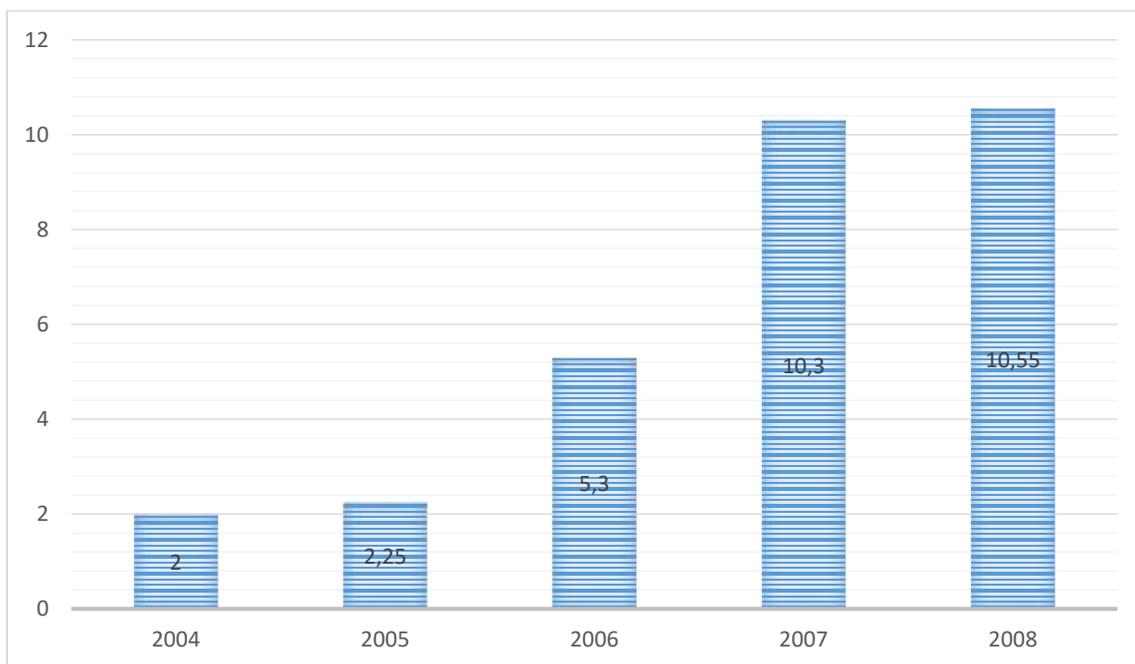
Sem orçamento, os projetos são condenados a ficarem imaginação, sem projetos realistas, o orçamento é condenado ao desperdício. (ICR, 2008: 11, 35).

Um ponto de partida da análise e diagnóstico da situação de 2005 é constituído pela estreita ligação entre orçamento e competências disponíveis, os dois elementos que

constituem a base de “qualquer construção realista de uma estratégia de desenvolvimento do instituto” (Patapievici, 2008: 12). É diagnosticado o fraco orçamento da instituição, 0,07% do PIB em 2004 mais a proporção desequilibrada (48%) dos custos com a programação face aos custos de administração. O remédio consta no aumento orçamental bem como na estabilização da desproporcionalidade encontrada nos custos, sendo que o tal desequilíbrio deixa de justificar a razão de existência da instituição. Numa apresentação geral dos orçamentos de 2004 a 2008 é traçado o percurso de 2 milhões EUR em 2004 a 10,55 milhões EUR em 2008 (gráfico n.º 2). O espetacular crescimento orçamental (em 2007 o orçamento chega a 0,31% do PIB) é fruto de contínua negociação com o Ministério das Finanças, de cortes e insistências de um lado e do outro. O desequilíbrio de percentagem entre os custos dos programas culturais e os custos administrativos foi remediado logo no primeiro ano quando se passou de 48% (proporção herdada da antiga administração) a 50,5%. Em 2006 os programas representaram 67,4% do orçamento total, em 2007 atingiram 72% e em 2008 desceram ligeiramente até 70,6% (gráfico n.º 3), mantendo, no entanto, a proporção de 7 a 1 (Patapievici, 2008). A situação dos institutos culturais no estrangeiro alterou-se também: a relação entre os custos com os programas (a cargo do ICR) e os custos com a administração (a cargo do MNE) melhorou de 0,17 a 0,89 (Patapievici, 2008). Patapievici (2008) defende que, se um orçamento típico de um instituto cultural contava 20 mil EUR em 2004, a partir de 2007 aumentou até 10 vezes.

Orçamento ICR 2004-2008

(Gráfico n.º 2)

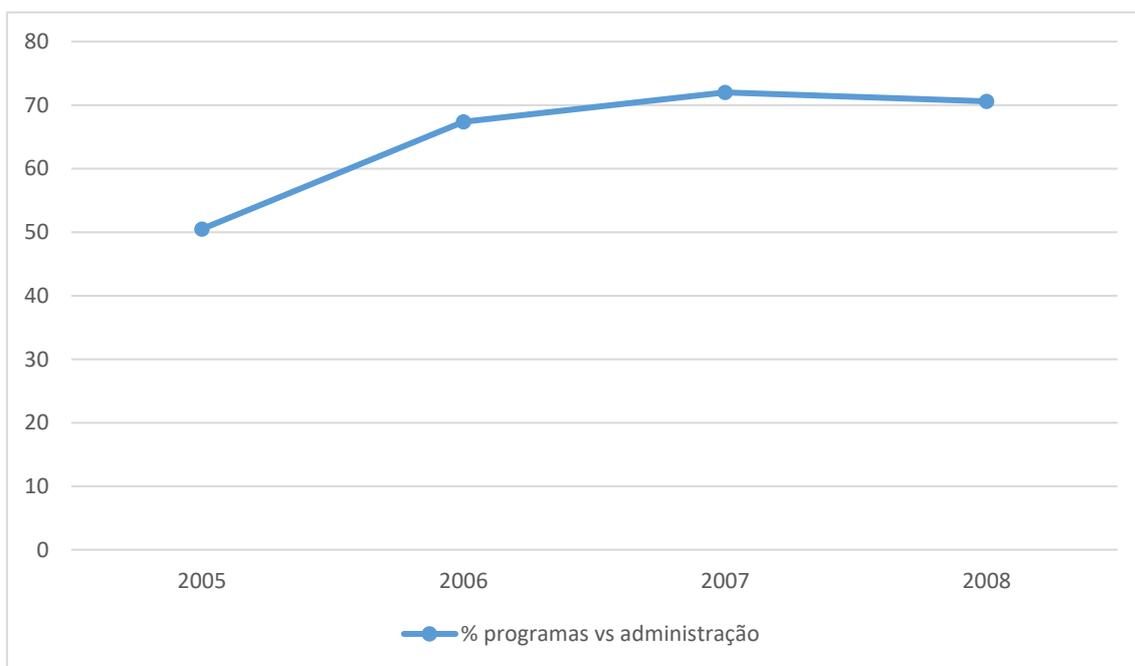


Unidade: Euros

Fonte: elaboração própria a partir de Institutul Cultural Român (2008)

Custos de programas *versus* Custos administração

(Gráfico n.º 3)



Fonte: elaboração própria a partir de Institutul Cultural Român (2008)

Em 2005, a situação dos 10 institutos culturais existentes no estrangeiro era a seguinte: 5 estavam funcionais (Paris, Berlim, Roma, Veneza, Budapeste), 2 com pessoal incompleto (Praga e Nova Iorque) e 3 sem sede, i.e. funcionando na Embaixada com um só funcionário (Viena, Telavive e Londres) (Patapievici, 2008:9). Na ótica de Patapievici, a solução era a recriação, no caso dos institutos sem sede, de novos, desta vez autónomos; o preenchimento do organigrama dos incompletos bem como a abertura de novos institutos existentes apenas formalmente, i.e. apenas na Lei (HG nº 492/2004).

Como resultado das medidas tomadas, em novembro de 2008, mais precisamente no final do primeiro mandato de Patapievici, funcionavam em condições ótimas 16 institutos romenos no estrangeiro: 7 já existentes em 2005 (Budapeste – mais a filial em Szeged, Paris, Berlim, Roma, Veneza, Praga, Nova Iorque); 3 abertos em 2005 (Istanbul, Telavive, Viena); 4 criados em 2006 (Madrid, Londres, Estocolmo, Varsóvia); 1 inaugurado em 2007 (Lisboa, mais a abertura da filial de Szeged); e 1 em 2008 (Bruxelas). A abertura em 2009 de um novo instituto em Kiev, com filial a Szeged foi continuamente adiada pelo estado húngaro, não obstante a existência deste outubro de 2007 do Centro Cultural de Informação da Ucrânia em Bucareste.

A reabilitação da rede dos institutos culturais foi dobrada por uma reestruturação radical. Sem regulamento de funcionamento e orçamento, os programas no exterior padeciam de qualquer estratégia ou princípios qualitativos (Patapievici, 2008: 10).

As medidas tomadas foram de dois sentidos:

- Regulamentação da colaboração institucional entre o ICR e o Ministério dos Negócios Estrangeiros. Foram assinados protocolos entre as duas instituições no sentido de delinear as competências: administrativa (MNE) e cultural (ICR). Desta forma, foi alterado o princípio da dupla subordinação que passou a funcionar com a separação das competências: havia, pela primeira vez, distinção entre as atribuições ligadas ao MNE e as da competência do ICR. No entanto, devido à Lei 356/2003, a separação das atribuições não se traduzia igualmente, de ponto de vista legal, em responsabilidades separadas dos diretores em relação às duas autoridades, sendo os funcionários dos institutos contratados pelo MNE.
- Reforma do pessoal. O organigrama de um instituto cultural romeno no estrangeiro é composto, por norma, de um diretor (com grau de ministro-conselheiro); vice-diretor (grau de conselheiro), três assessores, um

secretário-contabilista e um motorista- administrador. À exceção da direção, escolhida por ICR, o resto do pessoal fazia inicialmente parte dos quadros do MNE e, geralmente, não tinha a preparação profissional e linguística para sustentar decentemente as atividades de contactos e representação culturais. Com a reforma, a seleção dos assessores foi posta a concurso público transparente (tendo como critério fundamental o conhecimento da língua do país para o qual se candidatava). Mais, os diretores passaram a ser avaliados anualmente por uma comissão mista ICR-MAE com poder de os depor da função. Sendo que a capacidade de representação das equipas melhorou visivelmente, a face dos institutos culturais acompanhou essa mudança positiva. Foi aplicado o princípio da responsabilização: os diretores passaram a ser responsabilizados através das avaliações anuais e toda a equipa pela alocação anual de um orçamento com base nos resultados anteriores bem como pela obrigação de elaboração de uma programação anual em conformidade com as direções estabelecidas pela tutela de Bucareste e a ser aprovada seis meses antes do seu início.

No período de 2005 a 2008, um dos objetivos fundamentais da estratégia de Patapievici foi o de transformar a instituição numa marca sinônima de seriedade, dinamismo e confiança, reconhecida como tal pelos parceiros e institutos homólogos. Na sua reestruturação, o ICR não se podia guiar totalmente pelo princípio da concorrência, nessa fase incipiente, trabalhava antes para se tornar compatível e comparável aos institutos europeus similares.

Com esse intuito, as medidas apontadas no *Relatório 2005-2008* seguiram as seguintes direções:

- Introdução de técnicas de avaliação organizacional. O ICR tende a seguir o funcionamento de uma organização privada, uma multinacional, baseada em objetivos e hierarquização, orientação das atividades em função de pesquisas do mercado e planeamentos, avaliações e técnicas modernas de comunicação;
- Aumento da rede dos institutos culturais. As prioridades são os países em que a língua romena é falada por uma minoria significativa: República da Moldova e Ucrânia.

- Saída dos espaços próprios. Os institutos culturais devem pensar os seus eventos em espaços culturais consagrados do país em que residem, lugares que a consciência pública associa à excelência cultural e não aos rigores diplomáticos;
- Alteração da Lei 356/2003 no sentido de distinguir a atividade do ICR da dos Ministérios dos Negócios Estrangeiros, Cultura e Educação. É idealizada uma subordinação unilateral dos institutos culturais no estrangeiro, que passasse o orçamento e as responsabilidades decorrentes da administração do MNE integralmente para o ICR;
- Externalização da seleção dos autores. Entre 2006 e 2008 foram criados, testados e diversificados programas de apoio à literatura romena (Translation and Publication Support - TPS, Programas de formação de jovens tradutores, Programas de apoio aos tradutores profissionais, Publishing Romania, 20 autores) e de apoio à promoção internacional de projetos romenos (Programa Cantemir). O princípio do seu lançamento no mercado romeno e internacional teve na sua base a alteração da relação do ICR com os operadores culturais nacionais, por um lado, e, por outro, a criação de pontes entre essa mesma instituição e outros mercados externos.

Na visão reformadora do presidente Patapievici, uma instituição cultural estatal cuja imagem nacional e internacional há muito tempo que vivia na obscuridade e desconfiança, precisava urgentemente de uma reforma dual: conceitual e institucional. Ao dar-lhe uma missão clara, ao simplificar os objetivos legais com base no orçamento e ao reconstruí-la internamente, a equipa Patapievici – Mihăieş – Radu chegaram a criar verdadeiramente um novo ICR:

No que toca a reforma das regras e dos procedimentos de funcionamento, essa foi tão radical, de tal forma que podemos dizer, sem sermos metafórico, que, antes dela, praticamente não havia ICR. (Patapievici, 2011a:10)

Radu e Ferdechău (2006) apresentam o Instituto Cultural Romeno dessa altura enquanto instituição nacional autónoma responsável pela promoção da civilização e cultura romenas no mundo e pela manutenção da ligação com a diáspora romena no respeito da identidade cultural. As suas atividades são baseadas na cooperação cultural e mobilidade em todas as disciplinas artísticas, na educação e formação, bem como nos livros e na leitura. O instituto põe em prática os próprios programas e apoio projetos e

peças oriundas da Roménia ou do estrangeiro, através da atribuição de bolsas. Edita três periódicos e apoia várias publicações na República da Moldova. A editora do Instituto Cultural Romeno tem a missão de publicar obras fundamentais da cultura romena e estrangeira. Uma importante atividade do Instituto a representa a coordenação da rede dos Institutos Culturais Romeno no estrangeiro.

Virado para a conexão natural entre os mercados romeno e estrangeiro, em que o seu papel é apenas de mediador, o ICR posiciona-se no sentido de descontaminar a cultura romena do seu passado e de dar-lhe visibilidade e legitimidade internacional. A instituição baseada nesses princípios com forte influência do *arm's lenght* visa conquistar confiança por parte dos operadores culturais internos e externos enquanto instituição estável e previsível, a nível dos seus homólogos (British Council, Institut Français, Goethe Institut ou Instituto Italiano).

Sob auspícios de uma autoridade simbólica do presidente e num contexto histórico favorável, o Instituto Cultural Romeno conhece, no período de 2005 a 2012, uma das mais inovadoras e corajosas manifestações de políticas culturais aplicadas num país ex-socialista. No quadro de um estado Arquitecto caracterizado por incoerência e tendências culturais nacionalistas, tradicionalistas e patrimoniais, a instituição passa a demarcar-se, existindo de forma independente, transparente e conectada à modernidade e à atualidade cultural. Dentro de um estado centralizador, o ICR distancia-se do seu modelo praticando políticas de *arm's lenght*. Torna-se um pequeno estado dentro do estado. O seu terreno é, no entanto, o externo; ele aplica preponderantemente as suas políticas descentralizadas a nível internacional, através da rede dos seus institutos culturais no estrangeiro. A sua direção nas políticas culturais externas tende a ultrapassar o conceito de diplomacia cultural e dirige-se para um princípio moderno: a relação ou cooperação cultural - a ligação livre, natural e despolitizada entre o artista e o público, entre artistas em geral ou entre mercados culturais.

3.4.O Instituto Cultural Romeno de 2009 a 2012

Se em 2009, o ICR existia visivelmente nos mercados nacionais e internacionais enquanto parceiro de confiança, dinâmico e imaginativo, então o que podia vir a seguir? O essencial, responde Patapievici (2008).

Uma vez definido enquanto instituição com visão, missão, objetivos e estratégia, o ICR precisava de continuação e consolidação na sua reestruturação de forma a funcionar “as smooth as a clock” (Collins & Porras, 1997). Das quatro ferramentas à sua disposição: legislação, finanças, administração e recursos humanos, o instituto só se podia apoiar nas últimas três. O impedimento exterior de mudança da lei de funcionamento, bem como as outras leis na área cultural, complicadas e contrárias à inovação e ao ritmo de mudança do ICR, tornam a ferramenta legal mais um obstáculo que um apoio (Patapievici, 2011: 2-3). Dan Perjovschi, um artista romeno consagrado internacionalmente, apreciava a atividade do ICR da seguinte forma:

Eles (os funcionários do ICR, n.tr.) situam-se entre mim, o artista, e o meu parceiro ocidental. É bem difícil safares-te quando, segundo a lei romena, são precisas três ofertas para a aquisição de cada borracha. Todos nós somos vistos enquanto potenciais infratores, os artistas tal como a instituição (Brăileanu, 2011).

A legitimação da sua posição ao lado de institutos culturais tradicionais como British Council, Institut Français, Goethe Institut e Instituto Italiano, ao qual, em apenas três anos (2005-2008) se torna comparável, está ligada tanto à adesão em 2006 à EUNIC (European Union National Institute) quanto às funções de vice-presidente e depois de quinto presidente dessa mesma instituição. Na sua nova função de vice-presidente durante dois anos (2008-2010), coroada de 2010 a 2011 com a presidência da rede EUNIC, o ICR assume, a partir de 2009, novos objetivos e, consequentemente nova estratégia e táticas:

- Ator global. Após a sua reformação, o instituto passou de instituição à procura da sua identidade, em 2005, para um instituto que assumiu, pela primeira vez a questão da competitividade no mercado cultural global. Mais, a sua atuação global obrigou-o a ativar enquanto instituição promotora dos valores europeus: “onde quer que atue, um instituto cultural romeno é uma instituição europeia da cultura.” (ICR, 2009: 9)

- Promoção. O ICR quis investir na sua visibilidade exterior visando parcerias com instituições de referência e imprensa cultural influente; a criação de uma rede de formadores de opinião composta por jornalistas culturais chegados ao instituto; a estabilidade da presença romena em eventos de tradição e peso no panorama estrangeiro: festivais, conferências, feiras, etc.

Relativamente ao balanço da presidência da EUNIC convém referir (Patapievici, 2011b) que as medidas adotadas serviram para transformar uma rede informal numa rede articulada e institucionalizada. Visando passar de um crescimento accidental a um outro mais sistemático, sob a sua presidência, o ICR dotou o EUNIC de uma estrutura permanente (EUNIC Office in Brussels); de um orçamento próprio ao lado de um estatuto legal em Bruxelas e de um mecanismo de representação igual dos institutos que não tinham filiais em certos lugares do mundo (Hosting EUNIC).

O ICR continua a ter atenção à comunidade romena para a qual se propunha até 2012 chegar a ser o maior apoio. A extensão da rede dos institutos nacionais continuou como objetivo, embora não concretizado: são tidas em consideração o Médio Oriente, a Ásia, a América Latina, bem como cidades de importância estratégica (Washington, Moscovo, Pequim, Cairo, Los Angeles, Nova Deli outras filiais na Itália e Espanha).

O passo dado no período 2009-2012 vai na direção de um desenvolvimento normal de um instituto funcional: da construção da identidade à competitividade no mercado, de instituto anónimo a presidente da rede europeia dos institutos nacionais de cultura.

3.5. De propaganda cultural a relações culturais e *cultural intimacy*

Em agosto de 2008, o Senado romeno instituía uma comissão de investigação do Instituto Cultural Romeno tendo como base uma iniciativa da sua filial de Nova Iorque: a exposição de *street art* “Freedom for Lazy People!” da autoria de três artistas romenos Nuclear Fairy (Linda Barkasz), IRLO (Laurențiu Alexandrescu) e Omar (Marwan Anbaki). Parte de um projeto de promoção da arte contemporânea na Galeria Romena do ICR Nova Iorque (ICRNY), a exposição apresentava, entre vários objetos e ilustrações nas paredes, um brinquedo cor-de-rosa, um pónei que, ironicamente, tinha uma suástica desenhada na parte dorsal. Um representante da comunidade romena

publicou numa revista da diáspora (*New York Magazin*) um artigo alarmista acusando a exposição de antissemitismo, racismo e pornografia e defendendo que “a exposição está longe de nos honrar a nós os romenos ou a nossa arte e cultura”⁸. Houve igualmente uma queixa feita por outro membro dessa comunidade à polícia nova-iorquina, que levou a NYPD à Galeria Romena para constatar, no sítio, que não havia nenhum motivo criminoso e classificar o incidente de alarme falso. De facto, a exposição não estava contra as leis americanas, segundo as quais só é proibida a representação da suástica numa sinagoga ou numa casa em que vivem judeus (Tronaru, 2012). Do território americano, o sucedido alastrou rapidamente para o romeno, tomando dimensões violentas e de escândalo mediático. Por parte do Senado romeno, chamado para conduzir a comissão de investigação da legalidade das atividades do ICR, o deputado Adrian Păunescu, ex-poeta oficial do regime comunista de Ceaușescu (Tismăneanu, 2013), afirmou que a instituição deve ser “exposta ao opróbrio público” (Stoica, 2012).

A polémica provocada pela exposição “Freedom for Lazy People!”, e os seus contornos políticos, denegriu H.R. Patapievici, ficando longe de um saudável debate sobre políticas culturais externas.

Numa conferência de imprensa imposta pela situação, o presidente do ICR condenou o carácter político⁹ do debate, classificando como falsas as acusações contra a respetiva manifestação artística. Declaradamente não apreciador de *street art*, Patapievici expõe a filosofia do ICR que se propõe

por em contacto a arte viva, atual (...) com o público estrangeiro: a missão de um instituto cultural deixa de ser a exportação da arte oficializada ou patrimonial (Tronaru, 2012:1)

Na visão de Patapievici, sendo que, atualmente, a criação artística romena experiencia uma diversidade de formas de expressão, a missão do ICR, na sua neutralidade, i.e. sem privilegiar certas formas estéticas, deve ser uma ponte entre a voz contemporânea da arte romena e os mercados externos. A luta do ICR foi na altura apoiada por várias personalidades: o artista visual de renome mundial Dan Perjovschi;

⁸ <http://www.ziua.ro/news.php?data=2016-08-19&id=9735>

⁹ O escândalo visou o presidente da Roménia na altura, Traian Băsescu, que, pela primeira vez, condenou em 2006 o regime comunista. Uma Comissão, instituída ao pedido do Presidente Băsescu e da qual também fez parte Patapievici, elaborou o assim chamado Relatório Tismăneanu. H.R. Patapievici foi várias vezes acusado pela imprensa de ser o *intelectual do Băsescu*.

Alex. Leo Șerban, um dos melhores críticos de cinema; o filósofo Gabriel Liiceanu ou o cineasta duplamente premiado em Cannes, Cristian Mungiu.

Visando uma inter-conectividade com as zonas underground de Nova Iorque e a passagem de uma *arte coletiva* a uma *arte conectiva*, a diretora da ICR Nova Iorque, Corina Șuteu justifica a escolha da exposição na Galeria Romena pela necessidade de modernizar a imagem da arte romena. Mais, na sua argumentação, relembra o convite que os três artistas receberam da parte de Bill T. Jones - reputado realizador americano, laureado com um Tony Award - de fazerem o cenário da sua peça “Fela!” Ela relembra igualmente as reações positivas à volta da exposição por parte da imprensa americana; a título de exemplo a boa recepção feita pela conhecida *New York Magazine*. Convém mencionar aqui a atividade inovadora e corajosa desenvolvida em Nova Iorque por Corina Șuteu¹⁰, experienciada investigadora em management cultural. A sua atividade num dos mais competitivos mercados culturais do mundo, trouxe ao ICRNY visibilidade e menções elogiosas em *The New York Times*¹¹ e rompeu definitivamente com a tradição da representação romena externa marcada por “poeirentas” mostras do artesanato e da comida tradicional.

Cristian Neagoe, PR do ICR Nova Iorque em 2008, vê no *Pónei cor-de-rosa* da cultura romena o equivalente do urinol de Duchamp na história da arte (Vărzaru, 2014). De facto, de tal forma abanou ele política e culturalmente um país saído sem nenhuma lei de lustração e há quase duas décadas de um regime totalitário que o “incidente” ficou para sempre na consciência pública.

A nível não mediático, o pónei é chamado para levantar questões relativas ao significado da arte romena e da sua representação; perguntar quais devem ser os órgãos acreditados a decidir sobre o que é e o que não é arte, em breve veio questionar as políticas culturais de uma agência estatal de ação externa.

Patapievici (2008) refere simbolicamente dois resultados positivos e definitórios dos quatro anos de mandato. Um deles: a vice-presidência e a presidência de EUNIC Global. O outro é a denúncia por parte de membros da diáspora romena da atividade do ICR Nova Iorque e, como consequência, a contestação da legalidade do ICR por parte

¹⁰ Atualmente (outubro 2016) Ministro da Cultura no Governo do Primeiro-ministro Dacian Cioloș

¹¹ A título de exemplo um comentário de Jason Zindman a 22 de novembro de 2006 no *The New York Times*: “(...) Mas o facto de o estilo dessas peças soar tão familiar para as audiências ocidentais diz muito sobre quão se abriu a cultura romena após a queda do comunismo em 1989”.

do Parlamento Romeno. Segundo àquela instituição, a falta de representatividade e de nacionalidade desproviavam de valor a arte promovida pelo ICR.

Cezar-Paul Bădescu (2008) analisa o escândalo do pónei baseando a sua argumentação a favor do ICR numa só pergunta:

Será que Salvador Dali, cujas pinturas abundam em alusões e mesmo representações sexuais, é representativo para a cultura espanhola? (Bădescu, 2008: 1)

Na televisão romena e no Parlamento foi pedido que:

a arte deixe de ser livremente tirada dos mercados, e que seja primeiramente aprovada por uma instituição responsável do Estado (Patapievici, 2008: 25).

Embora de forma ruidosa e até violenta nas acusações - pela manifestação dos nostálgicos patriotadas - uma parte definitiva da filosofia da missão do ICR atingiu a sua finalidade:

Através da condenação do ICR por parte dos nacionalistas filistinos do [canal televisivo] Antena 3 e do Parlamento, constatamos que o nosso objetivo de 2005, o de desoficializar a cultura romena, foi atingido (Patapievici, 2008: 25)

É anunciada então a morte da noção “arte oficial”. Traidor da sua antiga missão *nacional*, dentro do seu país de origem, o ICR é posto sob acusação, por ter rompido com a tradição da exportação de arte *oficial* romena (Patapievici, 2008:25).

Num contexto mundial de política externa bem longe de questionar a dominante *national self-image*, faremos aqui apelo à pergunta de Paschalidis:

Que país teria hoje a coragem de mostrar obras que convidem a críticas que visem sexismo, preconceitos raciais ou estereótipos culturais? (Paschalidis, 2009: 287).

Passados três anos sobre a pergunta de Paschalidis, já teríamos resposta. É um país ex-socialista que, através de uma instituição de estado com políticas de *arm's lenght* e relações culturais/cooperação cultural, luta pelo reposicionamento da sua cultura no palco mundial contemporâneo e, muito à frente do seu contexto histórico e nacional, vai contra o próprio modelo de estado Arquiteto que o seu país assumiu.

No *Relatório de atividades de 2010*, Patapievici coloca o ICR na vanguarda das políticas culturais. O presidente da instituição abraça a visão do investigador Rod

Fisher, que cita várias vezes para explicar a direção do ICR. Segundo esse investigador pioneiro nas políticas culturais europeias, vários institutos adotaram uma “mudança de paradigma” passando de diplomacia cultural tradicional para a cooperação direta ou *people-to-people*. Segundo Fisher (2010), enquanto a diplomacia cultural é um instrumento da política externa, a cooperação cultural internacional é entendida enquanto desligada da agenda política externa. Ao acusar uma mistura constante entre os termos de *diplomacia cultural*, *cooperação cultural*, *intercâmbio cultural* ou *relações culturais*, Fisher explica a sua visão sobre as relações culturais internacionais, que ultrapassam o conceito de intercâmbio cultural, sendo antes uma

cooperação e compromisso além-fronteiras entre operadores culturais e organizações financiados ou não por agências governamentais ou quase-governamentais (Fisher, 2010:12).

A fim de melhor ligar a tese de Fisher à política do ICR, iremos passar brevemente por Rivera (2015), cuja posição, na nossa opinião, explica claramente a mudança de paradigma acima referida.

Segundo Rivera (2015) o conceito de *soft power*, desde sempre presente nas relações internacionais, foi definido por Joseph Nye nos anos '80 enquanto a capacidade de obter o que se quer pela atração no lugar da coerção ou pagamento. É a atratividade que exercem sobre outros a cultura, os ideais políticos e as políticas próprias de um país (Nye, 2004, *apud* Rivera 2015, p. 7). Rivera encontra três mecanismos de *soft power*: diplomacia pública, diplomacia cultural e relações culturais. Mais, ele classifica logo o termo *diplomacia*, comum dos primeiros dois conceitos acima referidos, enquanto “atividade do governo”, de caráter sempre oficial (Rivera, 2015: 7,8). Ao apontar a distinção no que toca aos significados, objetivos e motivações, Rivera baseia a oposição entre diplomacia cultural e relações culturais no papel do governo em relação com essas duas manifestações de *soft power*. A intervenção ativa desse órgão ou dos diplomatas nas relações culturais muda fundamentalmente a natureza da prática (Rivera, 2015: 11). O autor identifica a sua conceição sobre relações culturais com a de Arndt (2005), segundo o qual são vistas como laços entre culturas nacionais, que ultrapassam fronteiras e que crescem de forma natural e orgânica, sem a intervenção do governo. Por outro lado, Arndt define a diplomacia cultural ao serviço dos governos e dos interesses nacionais (Arndt, 2005, *apud* Rivera 2015, p. 9). Destinado tanto a cidadãos como a

vários grupos, a diplomacia cultural apoia objetivos políticos e tem como melhor instrumento o modelo americano de política internacional (Rivera, 2015: 10).

Mais eficientes e independentes do governo, na visão de Rivera (2015), as relações culturais apresentam os seguintes traços:

- Intercâmbio mútuo entre as pessoas com vista a cultivar relações a longo-termo.

Enquanto a diplomacia cultural visa interesses comerciais ou políticos a curto prazo, as relações culturais constroem-se com vista a objetivos a longo termo (Lee, 1995, *apud* Rivera 2015, p. 33);

- Confiança, honestidade e entendimento geradores de boa vontade e influência.

Uma voz não-governamental é mais credível que a do governo como prova, em 2014, o Edelman Trust Barometer segundo o qual as organizações não-governamentais são globalmente as mais credíveis (Edelman, 2014, *apud* Rivera 2015, p. 12);

- Livres de direção política. Se financiador, o governo tem o papel de criar as melhores condições para desenvolvimento das relações culturais, sem, no entanto, influenciar de forma alguma os objetivos dos mesmos. O apoio ao interesse nacional pode existir mas apenas indiretamente, como resultado da confiança e apreciação construídas;

- Disponibilidade para ouvir a voz dos outros.

Gordon Slaven, Diretor dos Serviços Educativos do British Council, fala na unicidade do British Council que escuta aquilo o que as pessoas (o recetor estrangeiro da sua cultura) dizem antes de lhes inculcar o que elas devem saber (Slaven, 2014, *apud* Rivera 2015, p. 12).

Voltamos agora a Rod Fisher, cujos estudos sobre o conceito de *cultural co-operation*, visaram igualmente o ICR. Esses estudos não foram ainda publicados. Fisher (2010) fala na vantagem da cooperação cultural, menos influenciada por agenda política e que oferece mais liberdade aos artistas e às organizações artísticas. Enquanto um ministério dos negócios estrangeiros aceitaria apenas iniciativas favoráveis à imagem do país que representa, um teatro a querer expor um aspeto menos favorável àquele país não teria a oportunidade de ser a escolha de programação externa daquele ministério. Fisher compara o caso do British Council, que promoveu em Nova Iorque, a peça “Black Watch”, altamente crítica do Governo britânico, com o do Instituto Cultural

Romeno, cuja promoção de “Freedom for Lazy People!” na mesma cidade quase lhe custava o fecho. Promovida pelo Instituto Cultural Romeno em Nova Iorque, em novembro de 2010 a conferência de apresentação do relatório *Is There Really A Paradigm Shift from Cultural Diplomacy to Cultural Co-operation?* retrata a opinião de Rod Fisher relativamente ao ICR, que, “embora instrumento de um país ex-comunista, dá espaço igual à cultura mainstream e às artes emergentes”. Ele aponta igualmente a novidade da externalização da seleção dos escritores e dos produtos promovidos no estrangeiro pela política do ICR.

Patapievici (2010) explica a “vanguarda do ICR”, a reforma que aplicou em 2005 e que foi direcionada no sentido da criação de um ICR neutro a qualquer agenda política e à procura de

facilitar a penetração de um produto ou de uma atitude cultural no próprio tecido de um certo mercado cultural (...) [com a] (...) ambição de ultrapassar, ao englobá-los, os mecanismos e as técnicas de propagação e inseminação, tanto a diplomacia cultural padrão como a cooperação cultural (Patapievici, 2010:12).

Patapievici constrói um decálogo informal da cooperação cultural direta que iremos traduzir de seguida:

- 1) Nunca agirás a sós!
- 2) Irás em tudo cooperar!
- 3) Não te acharás melhor que os outros!
- 4) Farás acontecer!
- 5) Farás parte dos acontecimentos!
- 6) Irás contribuir!
- 7) Irás ajudar!
- 8) Farás amizades!
- 9) Tornar-te-ás visível ao tornar aos outros visíveis!
- 10) Deixarás os outros serem eles próprios!

Os dez mandamentos de Patapievici ilustram toda uma filosofia de uma instituição que respeita o artista enquanto sua mais pura razão de existir. Com a modéstia de uma simples agência independente posta ao serviço da arte, dos artistas e dos mercados culturais, o ICR deve ser uma ponte entre os mundos: o do criador e o do recetor estrangeiro. Todos os mandamentos vão no sentido de construção do

verdadeiro gestor cultural, sempre na sombra, mas presente, informado, ativo, eficaz e devotado. Ainda nas palavras de Patapievici, uma instituição funciona bem no preciso momento em que nada se ouve falar sobre ela. Entende-se perfeitamente a função instrumental da agência cultural completamente aberta e conectada ao país anfitrião que a recebe, presente com programação em todas as manifestações específicas e relevantes (por exemplo festivais internacionais de todas as áreas), parceira ativa e consistentemente implicada na vida cultural. Ao mesmo tempo, a instituição assume a simples função de ferramenta do artista que ela não deve censurar mas sim ajudar ao colocar-lhe, de forma profissional, todas as condições para a melhor apresentação e promoção da sua obra. Aqui o poder deixa de ser o da instituição estatal financiadora e inclina-se a favor do artista. O estado volta à sua função primordial de servir e dar voz ao indivíduo; no caso do ICR, esse indivíduo é o escolhido, o artista, o visionário, o marco artístico da sociedade que o origina. O ICR é então chamado a ligar de forma eficaz e visível esse artista à outra sociedade, a estrangeira, pondo desta forma em contacto mais natural e apolítico aquelas duas sociedades: àquela originária do artista e a recetora. Patapievici continua o seu raciocínio:

os recursos da cultura residem na criatividade da individualidade e não nos programas do estado (por muito bem-intencionados que sejam). Na hora de maturidade das políticas culturais dos institutos nacionais de cultura, a sua razão de existir parece ser a de criar o quadro transparente de diálogo entre as culturas: ideal seria um instituto que se tornaria transparente e inexistente diante da cultura que apresenta e representa. Tal como o ar, a mediação cultural suprema é a respiração nutritiva (Patapievici, 2011a: 9)

Um instituto cultural no estrangeiro devia passar despercebido e deixar lugar central apenas à arte e ao artista, pondo idealmente em contacto cultural dois mundos e dois países que não se conhecem. A mediação do ICR passa, na realidade pela própria conexão entre o artista convidado e o ambiente cultural em que foi, de forma temporária, inserido, durante a sua estadia. Essa conexão deve sumir tanto novos contactos com outros artistas, profissionais da sua área ou instituições, como futuros projetos impulsionados pelas novas relações criadas. Um verdadeiro projeto de sucesso não se resume à performance do respetivo artista, mas, de facto, deve contar-se na continuidade da relação desse criador com o país, que se traduz em novos projetos com artistas e instituições do país anfitrião.

Temporalmente fora do período analisado (2005-2012) mas geminado à prática acima referida, ilustraremos o projeto plástico *Lugares onde estarei* da ceramista romena Cristina Bolborea. Exposta no Museu Nacional do Azulejo por meio ano (julho de 2014 - janeiro de 2015), a mostra foi, a seguir, itinerada em Coimbra (Museu Nacional de Machado de Castro), Viseu (Museu Nacional de Machado de Castro e Quinta da Cruz) para, no final, Cristina Bolborea ser artista convidada na Bienal Internacional de Cerâmica de Aveiro. Resultado de um projeto custoso e conjunto de peças extremamente frágeis, uma única mostra lisboeta, embora prestigiante (aproximadamente 50.000 visitantes no Museu Nacional do Azulejo) não justificava totalmente o esforço aferente: o pessoal mobilizado, o transporte (8000 km ida e volta Bucareste-Lisboa-Bucareste) e os custos elevados de produção. Os contactos firmados entre a artista Cristina Bolborea, a direção do Museu do Azulejo e o diretor do Museu Nacional de Arqueologia fizeram logo a ligação com a coordenação da Rede Portuguesa dos Museus que facilitou o diálogo com outros museus nacionais. Nasceu então a itinerância Coimbra – Viseu – Aveiro que surpreendeu pelos resultados os próprios artesões da iniciativa e que, a pouco custo, deu à mostra iniciada em Lisboa um novo dinamismo. *Lugares onde estarei* beneficiou de mais um ano de exposição bem como de um número total de aproximadamente 100.000 de visitantes (Daniel Nicolescu, 2015). Os contactos acima referidos não foram frutificados apenas em território português: a diretora e o curador da exposição do Museu Nacional do Azulejo e a curadora da Quinta da Cruz deslocaram-se, em épocas distintas (2015 e 2016 respetivamente) à Roménia, a convite da artista Cristina Bolborea e através do programa de mobilidade do ICR. As visitas serviram a novos contactos e ao esboço de futuras colaborações entre os Museus, artistas e instituições homólogas.

Analisando a exposição da artista romena, encontramos as seguintes mais-valias do projeto, visto por nós como modelo de gestão cultural eficiente:

- *Lugares onde estarei*, mostra com nome premonitório, abordou um tema familiar ao público português, as placas cerâmicas, com um forte paralelo entre as *cahle*¹² transilvanas e o azulejo. A escolha da exposição visou logo o conceito da “dupla visibilidade” que explicaremos em breve.

¹² Derivado do termo alemão “Kacheln” o romeno *cahlă*, representa uma placa cerâmica paralelepípedica em barro, esmaltado ou não, que serve para cobrir as paredes do forno à lenha para

- O resultado não se resumiu a simples mostra em Lisboa, num período duas vezes superior ao previsto, i.e. um total de um ano e meio, ele sumiu uma vasta itinerância no mesmo país que a acolheu, mais a mobilidade de profissionais portugueses à Roménia e a perspectiva de uma continuação de colaboração luso-romena.

Outro aspeto da política cultural do ICR é o conceito da “dupla visibilidade” que o seu presidente, H.R. Patapievici, explica no discurso do final da presidência de EUNIC, em junho de 2011, em Lisboa, na altura de investidura nessa função do novo presidente, o Instituto Camões. Num panorama em que o conceito de estado-nação perde cada vez mais terreno a favor de um diálogo direto entre mercados e sociedades, a diplomacia cultural tradicional, em nome da representação nacional, torna-se cada vez menos atrativa e atual. Paschalidis (2009) fala na passagem da prática académica (*top-down*) e bilateral ao modelo multicultural de parceria e intercâmbio real entre culturas. Ao seu turno, Patapievici (2011b) descreve o caminho percorrido pela política cultural externa da visão oficial sobre cultura nacional (em tempos de propaganda cultural) para a visão institucional sobre a identidade cultural de uma sociedade ou nação (em tempos de diplomacia cultural atenuada) e, finalmente, para a visão contemporânea sobre a “anatomia cultural de uma sociedade”. Essa visão anatómica comporta uma dualidade: ambas as sociedades (a que se expõe e a recetora) tornam-se visíveis uma à outra através da cooperação cultural inteligente.

Para ilustrar de melhor forma este conceito, fazemos apelo a um programa desenvolvido desde 2013 pelo Instituto Cultural Romeno em Lisboa, sob a coordenação do seu diretor, Daniel Nicolescu. Embora fora do contexto temporal analisado (2005-2012), consideramos o caso altamente ilustrativo e visionário. O programa começou com o projeto intitulado *José Saramago na Roménia*, centrado na fiel e consistente publicação do Nobel português na Roménia e na exposição do pintor romeno Laurețiu Midvichi, ilustrador de todas as capas da coleção Saramago na editora Polirom (Roménia). A exposição de Midvichi, *Ensaio sobre a cegueira*,

guardar o calor. De antiga origem mesopotâmica e influência bizantina, os *cahle* chegaram à Transilvânia, na Roménia, por via germânica. Informação consultada a 07.10.2016, em <http://www.muzeulastra.ro/sigerus/expozitii/24-expozitia-de-baza-cahle-transilvanene-secolele-xv-xix.html>

ilustrava a percepção do artista sobre a obra quase homônima do escritor português (*Ensaio sobre a cegueira*).

Concebido enquanto conexão entre fortes marcas culturais portuguesas e a sua percepção por parte dos artistas plásticos romenos, nos anos seguintes o programa foi decantado e aperfeiçoado por ICR Lisboa em duas outras exposições. A primeira, em 2015, na Casa Fernando Pessoa: *As Máscaras do Poeta: Desenhando Fernando Pessoa* e, a segunda, em 2016, na sede atual do ICR Lisboa (no Alfama): *Azulejo na visão dos artistas romenos*. O conceito parece extremamente simples e óbvio, mas nem sempre é aplicado pelos institutos nacionais estrangeiros: uma forte reverência à cultura do país anfitrião através de criações contemporâneas, encomendadas especialmente por ocasião da exposição. O intuito é apenas um: perguntar aos artistas oriundos do país de origem daquele instituto qual a sua percepção sobre o poeta nacional, o Nobel ou um dos símbolos mais fortes, itens que constroem por si só uma imagem poderosa na consciência coletiva daquela nação. Ambas as exposições acima mencionadas se constituíram em coletâneas de obras de artistas romenos, na sua maioria conceituados, que responderam “presente!” no momento em que o diretor Nicolescu lançou o apelo com os temas que deram depois os nomes das mostras.

As iniciativas despertaram interesse por parte do público e a motivação por trás do programa apoiou-se na curiosidade do público português de ver como é que os seus escritores ou o azulejo são percebidos pelos estrangeiros.

O apelo do diretor Nicolescu foi igualmente atrativo e impulsionador para os artistas, dada, em primeiro lugar, a popularidade de Fernando Pessoa na Roménia, e, em segundo, a necessidade de descoberta e entendimento do azulejo, muito pouco conhecido na Roménia. Os visitantes portugueses da exposição aproximaram-se de estilos, visões, inteligências e entendimentos de artistas romenos que, não fosse o tema das mostras, provavelmente nunca chegariam a conhecer. Dificilmente se encontra público português interessado em conhecer a obra de artistas estrangeiros que não sejam globalmente famosos, mas, quando a exposição se propõe *falar a língua deles*, da sua cultura, dos seus símbolos, o interesse cresce. Os artistas romenos ganharam a interação de outro público, estrangeiro e desconhecido, que, eles próprios, indiretamente, tentaram de longe entender na obra de autores ou símbolos que por esse público eram representativos. A ligação foi feita de forma

natural e, acima de tudo, o diálogo de um lado e do outro foi assumido: neste caso não há discurso académico sobre a cultura de um só país, pelo contrário, há comunicação que implica ao mesmo tempo a cultura e a vivência romenas e portuguesas.

Após este desvio explicativo das políticas culturais do ICR que levaram à exposição atrás comentada do pônei cor-de-rosa, iremos novamente aproximar-nos desse assunto, expondo, a seguir, um conceito, ao nosso ver, derivado dos outros dois de *relações culturais* (Rivera, 2015) e *cooperação cultural* (Fisher, 2010). Trata-se de *cultural intimacy*, que traduzimos por familiaridade ou intimidade cultural e que foi exemplificado por projetos concretos na atividade do Instituto Cultural Romeno de Estocolmo em dois artigos, da autoria de Georgiana Zachia (2014a,b), antiga vice-diretora daquele instituto. No artigo de 08.02.2014 intitulado *Pride and prejudice of the national cultural institute: cultural diplomacy/cultural intimacy*, Zachia descreve a modalidade como o ICR Estocolmo abordou a seguinte questão: como trabalhar com arte contemporânea no contexto particular de um instituto cultural nacional dependendo do MNE do seu país? Analisando a função de um tradicional instituto cultural nacional no estrangeiro, Zachia aponta duas perspetivas que resultam da atividade geralmente por ele desenvolvida: orgulho e prejuízo. O orgulho é aquele definido por Paschalidis (2009) e explicado no primeiro capítulo do nosso estudo: a competitividade de mostrar o melhor, a alta cultura, a fim de posicionar o instituto cultural enquanto parceiro igual a todos os outros na arena internacional. O prejuízo, diz Zachia, é a expectativa criada já para o público, de destacar o país que o instituto representa como único e dotado de qualidades admiráveis. Em breve, tal como defende Paschalidis (2009), uma agência externa de promoção da cultura fica viciada numa imagem artificial do país que é chamada a representar. Para responder à pergunta acima colocada, a solução da Zachia e dos seus colegas do ICR Estocolmo passou por uma *self reflexivity*: refletir sobre a sociedade representada, em lugar de a expor apurada e longe de críticas numa montra de uma instituição historicamente associada aos rigores diplomáticos.

A imagem da *montra* torna-se útil a ser explorada no caso que abriu este capítulo: convém chamar a atenção para o facto de que o pônei cor-de-rosa, de costas, carimbado na parte dorsal por uma suástica, também foi exposto numa *montra*, a da Galeria Romena de Nova Iorque em 2008. Símbolo da inocência em

dois elementos – o pónei brinquedo e o rosa – o objeto que despertou a revolta dos nacionalistas romenos foi ironicamente colocado na montra de um espaço antigamente assimilado ao intangível, à tradição artificial sinónima de superioridade nacional. Nada mais que a declaração de guerra à arte oficial, por tantos anos representação única da Roménia no mundo.

De 2006 a 2011, no seu programa dedicado à arte contemporânea, o ICR Estocolmo trouxe testemunhos em vídeo sobre a vida de prisioneiros nas prisões políticas de 1964; filmagens sobre a Revolução de 1989 que derrubou o regime de Ceaușescu e representações de crianças pioneiros a “snifarem” cola. Todo este material foi apresentado ao lado de quadros sobre o programa de arquitetura sueca dos anos 60 e 70; vídeos sobre as condições de trabalho em várias partes do mundo ou cartazes sobre o desenvolvimento arquitetural londrino dos anos 80. Zachia pergunta novamente: qual a razão dessa mistura e, acima de tudo, como é que a Roménia se pode orgulhar com essas provas de um duro passado? A sua resposta está na intenção de

ultrapassar a missão tradicional de um instituto cultural e contribuir para a criação de sinergias no ponto de encontro entre as culturas romena e sueca (Zachia, 2014a: 3).

Zachia faz apelo ao conceito de *cultural intimacy*, apurado por Michael Herzfeld e definido por Jelena Subotic e Ayse Zarakol:

cultural intimacy expresses those aspects of a cultural identity that are considered a source of international criticism for the state, but nevertheless used to provide insiders with a sense of national comfort, understanding and self-reflexive, ontological security (Subotic e Zarakol, 2012, *apud* Zachia 2014a, p. 3).

Associando a essa definição a visão de Herzfeld, segundo o qual elementos de embaraço deveriam estar sempre incluídos na análise de comunidades e culturas nacionais, Zachia considera que são precisamente esses elementos de vergonha que estão na base da ligação entre as pessoas, culturas e nações. A descoberta das fraquezas do outro aproxima-nos a ele melhor que a sua superioridade. A ideia por trás das apresentações de arte contemporânea acima referidas foi, segundo Zachia, a de “arranhar a superfície de intimidade entre o Leste e o Oeste”. Neste processo foram implicados artistas suecos, romenos e de outras nacionalidades, chamados a explorar, em conjunto, as condições de vida na Roménia e na Suécia e a questionar,

dessa forma, o papel atual dos institutos culturais nascidos de propaganda nacional e que hoje empregam as suas energias num diálogo entre mercados culturais. Segundo Zachia, no final do seu artigo:

A self-reflexive national cultural institute, willing to deal not only with that which can trigger pride, but also with that which can provoke embarrassment and controversy, is a good place to explore cultural processes involved in all of them (Zachia, 2014a: 4)

Para o nosso estudo, longe de ser objeto de apreciação estética, o famoso pónei cor-de-rosa, é, pela dimensão do seu impacto, o símbolo de “mudança de paradigma” teorizado por Fisher. Essa mudança, tal como verificámos no caso de Estocolmo, acontecia desde 2006, sem qualquer impacto na imprensa romena. Foram precisos três anos e um brinquedo ostentando uma suástica na montra do ICRNY para que as políticas culturais externas do novo Instituto Cultural Romeno fossem dadas a conhecer e a condenar ao público do seu país. A publicidade maculada politicamente alterou negativamente a sua ignorada imagem e a do seu criador, H.R. Patapievici, levando muitas pessoas, juntamente com a classe política¹³ a condenarem o que desconheciam. No exterior, as reações às mesmas políticas por parte do público avisado foram exatamente contrárias. A Roménia cultural tinha-se tornado visível nos palcos internacionais: desde 2006, escritores romenos integraram com frequência grandes feiras do livro; o constantemente galardoado cinema romeno revelou-se de um valor incontornável nos festivais de perfil de todo o mundo; a dinâmica e a frescura das atividades culturais em centros culturais de cidades europeias foi reconhecida pela imprensa estrangeira e por esses próprios centros anfitriões dos eventos. A cultura promovida no exterior pela rede internacional do ICR não se baseou exclusivamente na “excentricidade” da arte contemporânea experiencial como as exposições de Nova Iorque ou Estocolmo. As atividades foram adaptadas ao específico local de cada país e, muitas vezes, dependeram do perfil da direção: em Lisboa, a direção de Virgil Mihaiu, anterior a Daniel Nicolescu, destacou a música em todas as suas formas, trazendo a excelência romena nesse domínio. Os institutos culturais romenos no estrangeiro alternaram a contemporaneidade em várias áreas, com o património e a tradição, tendo por parte da sua tutela de Bucareste e do seu presidente Patapievici as instruções de se ligarem aos mercados culturais de todas as maneiras que descrevemos até agora. Foi essa

¹³ Na oposição face ao presidente Bănescu

ligação aos mercados que originou o pónei cor-de-rosa de Nova Iorque, contestado por uma instituição decisora do estado romeno, o Parlamento. O simbólico pónei representou o conceito de cooperação cultural, responsável por esse mesmo diálogo livre entre mercados culturais. Mais, ele veio questionar a função de uma agência cultural externa fora do seu país e expôs-se ao diálogo, às críticas e condenações. Ele instituiu, no seu próprio país, “a morte da cultura oficial” e deu voz a artistas emergentes conectados aos acontecimentos culturais mundiais. Sem embelezar artificialmente a imagem do seu país, e, muito pelo contrário, denunciando o totalitarismo abusivo de regimes políticos que tão facilmente subjagam povos desprotegidos, ele tornou-se o manifesto livre da arte não censurada. Dessa forma ele provocou, no país anfitrião, perguntas, pensamento, deixando de querer apenas incitar admiração. País marginal, no cruzamento histórico de um vasto número de invasores, que atrasaram sempre o seu desenvolvimento e sincronismo europeu; inferiorizado assim pelo seu passado e longe de ser um antigo poder imperial, a Roménia não podia continuar a concorrer com as grandes potencias mundiais (França, Alemanha ou Inglaterra) na tentativa sempre falhada de mostrar os valores canonizadas pelo seu povo, com a esperança de que, um dia, fossem reconhecidos da mesma forma pelo mundo. A única solução inteligente seria - ao lado de promover, claramente, valores contemporâneos, já reconhecidos internacionalmente ou em vias de o serem – a de colocar os artistas contemporâneos na sua mais natural hipóstase: a de questionarem o passado, o presente, o futuro, provocando, assim, o diálogo. Foi nesse diálogo, por uns provocante ou exibicionista de mais, que a Roménia conquistou visibilidade nos maiores mercados internacionais, como o nova-iorquino.

Toda essa prática que culminou com o pónei cor-de-rosa tem a sua raiz no princípio independente de *arm's lenght*. Assumido apenas pelo ICR, com base na autoridade simbólica do Presidente da Roménia, mas contra o perfil centralizado (Ploeg, 2006) do país, esse princípio britânico da não interferência pode ser violentamente contestado pelo Parlamento romeno.

O incidente de 2012 de Nova Iorque revelou a fraqueza de uma agência cultural, que, embora autónoma na definição (Radu, Ferchedău, 2006), arrisca-se a ser atacada politicamente dentro do seu próprio país. O verdadeiro resultado do ataque viu-se dois anos mais tarde, num governo encabeçado pelo socialista Victor Ponta,

quando, a 13 de junho de 2012, a instituição foi colocada por decreto urgente sob a tutela do Senado. Ao relatar os acontecimentos, Petre M. Iancu (2012) associa as medidas de Ponta às, da mesma altura, de outros dirigentes políticos de Budapeste e Kiev (Viktor Orban e Viktor Ianukovich), num ataque à democracia e vingança contra os adversários políticos. A alteração da autoridade sobre ICR, foi uma medida entre outras assimiladas por Iancu (2012) a um processo de depuração de reminiscência estalinista. Assim, o gesto contra o ICR seguiu à demissão da direção da cadeia de televisão pública e a do diretor dos Arquivos Nacionais, Dobrin Dobrinu. Sob a direção desse doutorado em História, os arquivos do Partido Comunista e do seu Comité Central tinham sido abertos completamente ao público, em “moldes justos, igualitários e universais” (Iancu, 2012).

Vimos no capítulo dedicado ao estudo de Paschalidis (2009) o papel de elo de ligação com as comunidades além-fronteiras que assumiram inicialmente as agências culturais externas. Embora o público-alvo seja o estrangeiro, esse papel continua ainda hoje: na sua comunicação, os institutos culturais com políticas culturais tradicionais fazem uso da mesma linguagem, “desterrando” programas ou artistas do país de origem e colocando-os, tal e qual, no palco artístico estrangeiro, na esperança de atingir um sucesso igual ao “de casa”. Com pessoal de formação raramente humanística, esses institutos erram pela superficialidade e imperfeição do seu empreendimento. A ligação com o público estrangeiro fica muitas vezes artificial e, infelizmente, em muitos casos, não é a excelência do artista apresentado que garante a aproximação por parte dos recetores. Não são poucas as vezes em que os eventos dos institutos se tornam interessantes preponderantemente para faixas específicas de especialistas nos domínios artísticos dos convidados estrangeiros, que, às vezes, até são conhecidos por esses especialistas. O trabalho de pesquisa necessário para o conhecimento do público ou, pelo menos, da cultura do país, é ignorado. A tentação de aproximação fica imperfeita pela falta de compreensão prévia do público, da sua cultura e hábitos. No melhor dos casos, um espetador presente no evento pode até entregar-se completamente à descoberta da novidade cultural vinda doutro país, no entanto, esse gesto será feito pontualmente, sem criar necessariamente uma ligação douradora com essa cultura. Até 2005, a Roménia praticou esse tipo de diplomacia, afastando com ou sem intenção o público não romeno, a quem, de facto, deveria dirigir-se. Pecou por ter usado a mesma

linguagem para atrair tanto a comunidade romena como o outro público. A nova política cultural de Patapievici vem mudar esta situação, na intenção de, por um lado, fazer verdadeiramente diplomacia cultural, e, por outro, vir a ultrapassar essa prática, desejando, no final, a invisibilidade do instrumento institucional.

Respeitando o princípio do sincronismo, as atividades romenas tiveram que obedecer ao pedido dos mercados onde eram apresentados, na forma de vozes já conhecidas ou tipos de arte contemporânea, i.e. artistas ou programas escolhidos por parceiros institucionais ou particulares do país recetor. Convém apontar que, embora implicando grandes custos financeiros, a maioria dos eventos tinha entrada gratuita, manobra inteligente que ajudou à formação de novos públicos. Toda a política cultural do ICR não garantiu, no entanto, um público fiel e sempre numeroso, mas conseguiu a extensão do interesse e do número dos especialistas e profissionais nas áreas apresentadas; conectou os artistas aos mercados culturais globais; pela primeira vez levou escritores e cineastas a começar a pensarem as suas carreiras tanto na perspectiva nacional como internacional. A partir de 2005, o diálogo com as diásporas deixou de ser modelo na diplomacia cultural e tomou a forma de diálogo entre mercados, entre profissionais romenos e profissionais estrangeiros.

Após o fim do período mais negro da sua história (a época comunista); a contar com 10 ministérios da cultura de 1990 a 2003 (dos quais 7 de 1990 a 1996) e no meio da sua busca pela identidade, a Roménia não podia deixar de trabalhar culturalmente pela reabilitação da sua imagem no exterior. Seguindo o modelo de outros institutos pertencentes a países da Europa de Leste, Patapievici militou sempre para esse papel da instituição que presidia e que tinha que começar a posicionar a cultura do país em diálogo com a cultura ocidental. Essa relação só podia ter sentido se fosse honesta, i.e. sem entraves de agenda política e se a cultura romena fosse dada a conhecer na sua complexidade e, acima de tudo, na sua contemporaneidade e sincronismo. Numa cultura que é marginal em contexto mundial, apenas a partir daquilo que tem relevância no presente se pode ir à conquista da visibilidade no exterior, com a esperança de, no futuro, se despertar interesse pelo passado canónico. Mais, o tal diálogo tornar-se-ia eficiente não só com o público mais variado mas também, principalmente, com outros artistas e profissionais da área. Dados os meios financeiros restritos e a concorrência cada vez mais forte na oferta cultural, o reconhecimento de um produto cultural alheio à

cultura em que é apresentando só é dado verdadeiramente pelas autoridades na área. Dificilmente o público se reúne numa massa crítica, que vá investir toda a sua confiança e apreço por uma obra estrangeira de um artista ainda não consagrado. Os artistas romenos precisavam então de pôr em diálogo a sua obra em manifestações de perfil, tal como festivais ou mostras internacionais e de trabalhar em conjunto com outros, fora do país. O palco de manifestação deixa de ser o da Embaixada romena e passa a ser aquele mais conceituado e popular do país de residência dessa representação. Acontece então, que os mercados culturais (romeno e estrangeiro), na forma de alguns dos seus atores, são encorajados a trabalhar livremente, sem terem, em muitos casos, a censura de alguma agenda política do MNE ou da direção do ICR. O pónei cor-de-rosa, que até podia ser percebido como um acidente de percurso, não o foi. Ele torna-se o resultado normal de uma política cultural atenta em colocar o artista em contacto com o seu congénere e o mercado estrangeiros, e não em passar qualquer instrumento da censura nas suas obras antes de serem exportadas para o exterior.

CONCLUSÕES

Durante a Segunda Guerra Mundial, o instituto cultural nacional foi transformado em agência de propaganda. Com o final da Guerra, esse estigma misturou-se à tendência contínua de mostrar o melhor de uma cultura, a sua elevação e superioridade, num caminho para artificialidade. Com esse perfil, a política cultural externa - apoiada no modelo estandardizado de instituto cultural nacional - torna-se cada vez mais desatualizada. Longe das políticas *top-down* que promovem a imposição de uma cultura sem diálogo real com o público recetor, as políticas culturais externas devem orientar-se para uma comunicação direta entre os mercados culturais em toda a sua variedade. A instituição estatal, idealmente, devia existir apenas para a coordenação e financiamento do diálogo entre mercados culturais estrangeiros, desaparecendo no momento de apreciações de ordem artística. Esses julgamentos deveriam ser deixados a especialistas, os únicos capazes de evitar os erros dos políticos ou de outros funcionários estatais, que são, por norma e num Estado Arquitecto, chamados a decidir a representação cultural de um país no estrangeiro.

Com um grave défice de imagem depois de quase meio-século de encerramento dentro das suas fronteiras, a Roménia de 2005 confrontava-se também com outros 15 anos - após a Revolução de 1989 - de políticas culturais incoerentes e sem visibilidade no mercado externo. Como podia um país ex-socialista ainda ancorado em práticas e ideologias antigas, subir sem vergonha aos palcos culturais internacionais? De forma organizada, estruturada, transparente e reconstruindo pouco a pouco a confiança perdida no interior e no exterior. Subtraindo-se às políticas centralizadas e tornando-se numa verdadeira agência independente, uma *arm's lenght* que delega a decisão do financiamento de projetos culturais a especialistas. Tornando-se uma entidade invisível num diálogo entre mercados culturais e passando o poder da mensagem ao artista e não à agenda política. E, finalmente, de forma subversiva e virada contra o passado: pela declaração de morte da arte oficial. Na montra de uma instituição romena em Nova Iorque - antigo bastião de nacionalismo e propaganda - um pónei cor-de-rosa infringe todas as convenções associadas a esse tipo de espaço de rigor diplomático e provoca a tempestade das contestações dentro da sociedade romena. Seguindo as razões que

levaram à queda do comunismo nos países europeus, a morte da arte oficial também tinha que se dar no interior do regime, isto é, no interior da própria instituição.

BIBLIOGRAFIA

Sem autor (2014) “Singura temă autentică a culturii române este specificul național” entrevista com Horia-Roman Patapievici, Contributors. Disponível em: <http://www.contributors.ro/cultura/intalnire-cu-horia-roman-patapievici-despre-situatia-culturii-romane/> Consultado em 15.09.2016.

Arndt, Richard T. (2005), *The First Resort of Kings: American Cultural Diplomacy in the Twentieth Century*, Washington D.C., Potomac Books, Inc., citado por Tom Rivera (2015), *Distinguishing Cultural Relations from Cultural Diplomacy: The British Council's Relationship with Her Majesty's Government*, Figueroa, Los Angeles, Center on Public Diplomacy –CPD.

Barbosa Ribeiro, Raquel *et. al* (2013) (*org.*), *Marketing para estudantes de Comunicação. Pesquisa, Estratégia e Avaliação*, Lisboa, Causa das Regras.

Banu, Florian (2013), “Eșecul propagandei comuniste ca premisă a Revoluției Române din Decembrie 1989”, *Caietele Revoluției*, 4 (48). Disponível em: <http://irrd.ro/wp-content/uploads/2014/caitepdf/48.pdf> Consultado em 03.10.2016.

Banu, Luminița (2011), “Mircea Eliade – un român pentru eternitate. Ecouri din Arhivele Securității”, *Caietele CNSAS*, 1-2, citado por Florian Banu (2013), “Eșecul propagandei comuniste ca premisă a Revoluției Române din Decembrie 1989”, *Caietele Revoluției*, (Online), 4 (48).

Bădescu, Cezar Paul (2012), “Cultura, în lupta politică”, *Adevărul*. Disponível em <http://icr.ro/pagini/reactiile-la-expozitia-freedom-for-lazy-people-de-la-icr-new-york-o-manipulare-grosolana-8013> Consultado em 07.06.2016

Brăileanu, Răzvan (2011), “România - temă de cugetare. Proiectul instituțional al ICR”, *Revista 22*. Disponível em <http://www.revista22.ro/romania---tema-de-cugetare-proiectul-institutional-al-icr-10789.html> Consultado em 26.09.2016.

Brăileanu, Răzvan (2012), “România –temă de cugetare. S.O.S. ICR!” , *Revista 22*, 26. Disponível em: <http://revista22.ro/15910/.html> Consultado em 26.09.2012.

Botnaru, Vasile (2012), “Noi prezentăm cultura română unei alte fețe a culturii române”, entrevista com Horia-Roman Patapievici, Radio Europa liberă.

Chartrand, Harry Hillman e Claire McCaughey (1989), “The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective - Past, Present and Future”, em M.C. Cummings Jr e J. Mark Davidson Schuster (orgs.) *Who's to Pay? for the Arts: The International Search for Models of Support*, N.Y.C, American Council for the Arts.

Chetaru, Viviana (2013), *Evolutions of the Cultural Policy. Romania from 1989 to 2006*. Disponível em [http://www.culturaldiplomacy.org/acd/content/articles/2011loam/participant-papers/Evolutions of the Cultural Policy Romania from 1989 - 2006.pdf](http://www.culturaldiplomacy.org/acd/content/articles/2011loam/participant-papers/Evolutions%20of%20the%20Cultural%20Policy%20Romania%20from%201989%20-%202006.pdf) Consultado em 12.06.2016.

Cristea-Enache, Daniel (2013), “Patapievici”, *Revista 22*.

Colbert, François et al. (2001[1994]) (orgs), *Marketing Culture and the Arts*, Montréal, Presses HEC (2^o Edição).

Diaconu, Rodica (2003), “Institutul Cultural Român – instituție prezidențială?”, *Revista 22*. Disponibil em <http://revista22.ro/524/.html> Consultado em 26.09.2016.

Dragičević-Šešić, Milena e Branimir Stojković (2002), *Cultura. Management. Mediere. Marketing*, Timișoara, Fundația Interart Triade (Ediție original, 1994).

Dragičević-Šešić, Milena e Corina Șuteu (2005), “Challenges of Cultural Cooperation in Southeastern Europe: the Internationalization of Cultural Policies and Practices”. Disponibil em: http://www.ecumest.ro/pdf/2005_dragicevic_suteu_cultcoop_see.pdf Consultado em 13.06.2016.

Edelman (2014), “Trust in Government Plunges to Historic Low—2014 Trust Barometer,” Edelman, citado por Tom Rivera (2015), *Distinguishing Cultural Relations from Cultural Diplomacy: The British Council’s Relationship with Her Majesty’s Government*, Figueroa, Los Angeles, Center on Public Diplomacy –CPD.

Fisher, Rod (2010), Entrevista a Rod Fisher, ENCATC in contact, *ENCATC News*, 3.

Gabor, Alexandru (2014), “Statul, politicile culturale și ICR-ul”, Contributors. Disponibil em: <http://www.contributors.ro/cultura/statul-politicile-culturale-%C8%99i-icr-ul/> Consultado em 02.07.2016.

Gabor, Alexandru (2012), “Diplomația culturală. Cu papion și fără”, *Revista 22*, Disponibil em: <http://revista22.ro/17082/.html> Consultado em 01.07.2016.

Herzfeld, Michael (1997), *Cultural Intimacy Social Poetics in the Nation-State*, Routledge, citado por Georgiana Zachia (2014), *Pride and prejudice of the national cultural institute: cultural diplomacy/cultural intimacy, sine loco*.

House of Lords (2014), “Soft Power and the UK’s Influence”, Evidence Volume 1 (A-G), citado por Tom Rivera (2015), *Distinguishing Cultural Relations from Cultural Diplomacy: The British Council’s Relationship with Her Majesty’s Government*, Figueroa, Los Angeles, Center on Public Diplomacy –CPD.

Iancu, Petre M. (2012), “A tentação autoritária de Victor Ponta”, *Revista 22*. Disponibil em <http://www.voxeurop.eu/fr/node/2223871> Consultado em 24.08.2016.

Institutul Cultural Român (2011), *Raport de activitate 2010*, București, R.A. Monitorul Oficial.

Institutul Cultural Român (2010), *Raport de activitate 2010*, București, R.A. Monitorul Oficial.

Institutul Cultural Român (2009), *Raport de activitate 2010*, București, R.A. Monitorul Oficial.

Institutul Cultural Român (2008), *Raport de activitate 2005-2008*, București, R.A. Monitorul Oficial.

Lee, J. M. (1995), “The Reorganization of the British Council: Management Improvisation and Policy Uncertainty,” *Public Administration* 73, 3, citado por Tom Rivera (2015), *Distinguishing Cultural Relations from Cultural Diplomacy: The British Council’s Relationship with Her Majesty’s Government*, Figueroa, Los Angeles, Center on Public Diplomacy –CPD.

- Lovinescu, Monica (2008, 2010), *La apa Vavilonului*, București, Humanitas.
- Lungu, Dan (2011), “Bucureștiul Cultural, nr. 108 - Carnet de scriitor (II) O revoluție copernicană în politica culturală românească”, *Revista 22*.
Disponibil em: <http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural-nr-108---carnet-de-scriitor-ii-o-revolutie-copernicana-in-politica-culturala-romaneasca--11105.html> Consultado em 01.10.2016.
- Maiorescu, Titu (1868[1990]), “În contra direcției de astăzi în cultura română (1868)”, *Critice*, București, Litera.
- Martin, Matei (2010) “Privită dinăuntru, Europa apare ca un elefant la microscop”, entrevista com Corina Șuteu, *Dilema Veche*, 325. Disponibil em: <http://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/articol/privita-dinauntru-europa-apare-ca-un-elefant-la-microscop-interviu-cu-corina-suteu-noua-presedinta-eunic-new-york> Consultado em 26.09.2016.
- Nicolescu, Daniel (2015), “Eyes Wide Opened Outside Galateea @ ICR Lisabona”, Uniunea Artiștilor Plastici. Disponibil em: <http://uap.ro/eyes-wide-opened-outside-galateea-icr-lisabona/> Consultado em 23.08.2016.
- Nye, Joseph S. (2004), *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York (1^o Edição), Public Affairs.
- Paschalidis, Gregory (2009), “Exporting national culture: histories of Cultural Institutes abroad” *International Journal of Cultural Policy*, 15:3, 275-289.
- Patapievici, Horia-Roman (2008), “Construcția și reconstrucția unei instituții ICR 2005-2008”, em Institutul Cultural Român, *Raport de activitate 2005-2008*, București, R.A. Monitorul Oficial.
- Patapievici, Horia-Roman (2010), “Proiectul instituțional ICR”, em Institutul Cultural Român, *Raport de activitate 2010*, București, R.A. Monitorul Oficial.
- Patapievici, Horia-Roman (2011a), “2005-2011 Un bilanț al reformei instituționale in Institutul Cultural Român”, em Institutul Cultural Român, *Raport de activitate 2011*, București, R.A. Monitorul Oficial.
- Patapievici, Horia-Roman (2011b), “EUNIC Presidency Handover Final Speech”, em Institutul Cultural Român, *Raport de activitate 2011*, București, R.A. Monitorul Oficial.
- Pérez-Bustamente Yabar, Diana C. (2011), *La Política Cultural de la Unión Europea. Los fundamentos económicos e institucionales*, Madrid, Dykinson.
- Ploeg Van der, Frederick (2005), *The Making of Cultural Policy: A European Perspective*, CESifo Working Paper Series No. 1524, European University Institute, Florența, University of Amsterdam.
- Prado Coelho, Eduardo (1997), “Política Cultural Externa: Um Balanço”, *Observatório das Atividades culturais*, 2.
- Radu, Oana e Ștefania Ferchedău (2006), *Guide do secteur culturel roumain. Un panorama en faveur de la coopération culturelle*, Bucarest, Associação Ecumest.
- Rațiu, Eugen Dan (2011), “Statul și cultura: Concepte, valori și justificări ale politicii culturale în România postcomunistă”, em Dan Eugen Rațiu (editor), *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință.

Rădulescu, Carmen (2012), *Institutul Român pentru Relații cu Străinătatea*, em Dan Cătănuș (org.), *România 1945/1989. Enciclopedia regimului comunist. Instituții de partid, de stat, obștești și cooperatiste*, București, INST, citado por Florian Banu (2013), “Eșecul propagandei comuniste ca premisă a Revoluției Române din Decembrie 1989”, *Caietele Revoluției*, (Online), 4 (48).

Rivera, Tom (2015), *Distinguishing Cultural Relations from Cultural Diplomacy: The British Council's Relationship with Her Majesty's Government*, Figueroa, Los Angeles, Center on Public Diplomacy –CPD.

Slaven, Gordon (2014), In-person, June 20, 2014, citado por Tom Rivera (2015), *Distinguishing Cultural Relations from Cultural Diplomacy: The British Council's Relationship with Her Majesty's Government*, Figueroa, Los Angeles, Center on Public Diplomacy –CPD.

Smits, Yolanda, Clémentine Daubef e Philippe Kern (2016), *Research for Cult-Committee – European Cultural Institutes Abroad*, Bruxelas, União Europeia (2º Edição). Disponível em [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2016/563418/IPOL_STU\(2016\)563418_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2016/563418/IPOL_STU(2016)563418_EN.pdf) Consultado em 06.10.2016.

Stănescu, Bogdan-Alexandru (2012), “Alba-neagră”, “Cine și cum promovează literatura română”, *Observatorul cultural*, 389.

Stoica, Theodora (2012), “Patapievici: Scandalul expoziției de la NY devine unul politic”, *Gardianul*. Disponível em <http://icr.ro/pagini/reactiile-la-expozitia-freedom-for-lazy-people-de-la-icr-new-york-o-manipulare-grosolana-8013> Consultado em 02.08.2016.

Subotic, Jelena e Ayse Zarakol (2012), “Cultural intimacy in International Relations”, *European Journal of International Relations*, citado por Georgiana Zachia (2014), *Pride and prejudice of the national cultural institute: cultural diplomacy/cultural intimacy, sine loco*.

Taylor, Robert, “Cultural Diplomacy—The Future”, comunicação apresentada no *Biopolitics: the Bio-Environment - Bios in the Next Millenium*: Biopolitics International Organisation, 1988, Atena, citado por Tom Rivera (2015), *Distinguishing Cultural Relations From Cultural Diplomacy: The British Council's Relationship With Her Majesty's Government*, Figueroa, Los Angeles Center on Public Diplomacy –CPD.

Tismăneanu, Vladimir (2013), “Degradarea unui poet: Adrian Paunescu si comunismul dinastic”. Disponível em: <http://www.contributors.ro/cultura/degradarea-unui-poet-adrian-paunescu-si-comunismul-dinastic/> Consultado em 06.08.2016.

Tronaru, Doinel (2012), “Patapievici contraatacă”, *Evenimentul Zilei*. Disponível em <http://www.evz.ro/patapievici-contraataca-815641.html> Consultado em 02.07.2016.

Vasilescu, Mircea (2012), “Adevărul despre ICR și H.-R. Patapievici”, *Dilema Veche*, 436.

Vărzaru, Alexandru (2014), “Cristi Neagoe: Poneiul Roz în cultura română este echivalentul pisoarului lui Duchamp în istoria artei”, *Kamikaze*. Disponível em: <http://www.kmkz.ro/de-pe-teren/interviu-dezvaluiri/cristi-neagoe-poneiul-roz-in-cultura-romana-este-echivalentul-pisoarului-lui-duchamp-in-istoria-artei/> Consultado em 12.07.2016.

Williams, Raymond (1993), “Culture is ordinary”, em Ann Gray e Jim McGuihan, *Studying Culture – An Introductory Reader*, Nova Iorque, Edwart Arnold.

Weber, Raymond (2000), comunicação apresentada na Interministerial Conference about SE Europe and the Mediterranean region, Viena, citada por Marina Dragičević-Šešić e Corina Șuteu (2005).

Zachia, Georgiana (2014), “Pride and prejudice of the national cultural institute: cultural diplomacy/cultural intimacy”, *sine loco*.

Zachia, Georgiana (2014), “Cultural intimacy in art at the national cultural institute – the case of the Romanian Cultural Institute of Stockholm”, *sine loco*.

www.icr.ro

http://ec.europa.eu/romania/eu_romania/index_ro.htm

<http://en.unesco.org/>

FONTES

Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 474/1962 pentru autorizarea înființării Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea ca organizație publică.

Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 600/1962 cu privire la liniile directoare pentru asigurarea funcționării Institutului Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea, ca organizație publică.

Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 1434/1972.

Hotărârea de Guvern nr. 354 din 2 aprilie 1990 (Republicată) privind înființarea Fundației Culturale Române.

Hotărârea de Guvern nr. 1208/1990 privind înființarea Editurii Fundației Culturale Române.

Legea nr. 356 din 11 iulie 2003 privind înființarea, organizarea și funcționarea Institutului Cultural Român) – Republicată.

Hotărârea de Guvern nr. 492 din 1 aprilie 2004 privind organizarea și funcționarea institutelor culturale românești din străinătate prin reorganizarea centrelor culturale din străinătate, precum și înființarea unor institute noi.

Legea nr. 91/2004 pentru modificarea Legii nr. 356/2003 privind înființarea, organizarea și funcționarea Institutului Cultural Român.

Ordonanța de urgență 27/2012 privind unele măsuri în domeniul cultural.

Este trabalho foi escrito segundo as normas do novo acordo ortográfico, exceto nas transcrições, em que se manteve a grafia original.